

00261

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

7
2ej

**LA DIOSA BLANCA: UNA EXPERIENCIA PERSONAL, A
PROPÓSITO DE LAS INFLUENCIAS EN EL PROCESO
CREATIVO**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRÍA EN ARTES VISUALES (PINTURA)

PRESENTA:

EWEL VACA, ERIKA FLORENCE

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos a:

Mtro. Julio Chávez G

Cora

Jorge

Ma. Carmen

Valeria

Valia

y a todos los amigos que
hicieron agradable mi
estadía en México

INDICE

Introducción

1. Capítulo Primero

Reflexiones en torno a lo cotidiano como fuente del discurso pictórico

1.1 El inicio en el desarrollo del quehacer artístico

1.2 Definición y aproximación a una contextualización del objeto artístico

2. Capítulo segundo

La necesidad de un método de análisis

2.1 Aproximación a un análisis formal de la obra

2.2 Aproximación a un análisis iconográfico de la obra

Conclusión

Bibliografía

Ilustraciones

Introducción

Mi proyecto de tesis está basado en la serie de cuadros realizados en México (enero de 1995 a marzo de 1996) los mismos que serán exhibidos en la División de Estudios de Posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, antigua Academia de San Carlos del 13 de junio al 12 de julio, este ensayo es complementario al trabajo práctico. En esta serie que denominé *La diosa blanca* plasmo mis vivencias en la ciudad de México y mis experiencias en la Academia de San Carlos. El objetivo principal de esta tesis es fundamentar el proceso de configuración de constantes en mi proceso creativo, a partir de la influencia del contexto socio cultural.

El trabajo consta de dos capítulos, el primero tiene dos partes y es una reflexión sobre los acontecimientos que motivaron mi producción plástica. Desde los aspectos que determinaron tanto mi formación artística como personal, y como influyó en mi pensamiento estético el haber realizado mis estudios de licenciatura en la Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil. Como también la convivencia con un medio tan diferente como es el brasileño en comparación a de mi país de origen, Bolivia.

Este capítulo es también una valorización de lo que significó el regreso a mi país, después de haber pasado cuatro años en el exterior y cómo me adapto al nuevo contexto. En realidad el contexto no era tan novedoso porque es el mismo en el cual me crié, pero mi perspectiva hacia éste es la que cambió porque quien sufrió las variaciones sustanciales fue mi persona.

Retorno a Bolivia con la idea de continuar mi búsqueda por una superación profesional y personal, esta búsqueda es la que me motivó a venir a México y realizar una maestría.

El resultado de mi estadía a lo largo de dos años en la personal.

La convivencia con la cultura mexicana y con los pobladores de esta gran ciudad me ayudaron a conciliar etapas anteriores en mi producción plástica que se encontraban distanciadas.

En la segunda parte del primer capítulo realizo una definición personal de la significación del objeto artístico y cual es la importancia de este en mi producción plástica. Posteriormente sitúo mi producción en el ámbito artístico boliviano. En un país donde la variedad de tendencias y pensamientos estéticos es equivalente a la variedad de etnias que conviven en éste.

En el segundo capítulo desarrollo un estudio formal e iconográfico de la serie *La diosa Blanca*, como parte de una necesidad de análisis para profundizar en la significación de los elementos constantes en la propuesta. Divido el capítulo en dos partes, la primera parte es una descripción general de la serie, que visualiza el conjunto en una primera impresión una aproximación a un análisis formal e iconográfico, la segunda parte es una revisión de los aspectos mas característicos en mi propuesta realizando una significación de estos en el entorno cultural latinoamericano.

La importancia de reflexionar los antecedentes del contexto, ayudará a consolidar la concepción de mi obra. Con el fin de esclarecer la influencia del medio dentro del proceso creativo en una posible re definición del quehacer artístico.

1. Capítulo Primero

Reflexiones en torno a lo cotidiano como fuente del discurso pictórico

1.1 El inicio en el desarrollo del quehacer artístico

En mi producción plástica proyecto mis vivencias, tanto de los sucesos de los viajes que he realizado, como de los recuerdos y formación cultural de mi país de origen. Estos sucesos los plasmo bajo mi condición de mujer contemporánea y latinoamericana.

Considero que los lugares en que viví influyeron en mi proceso creativo porque me encuentro en un proceso de maduración artística y personal.

La realización de los estudios universitarios en Brasil marcaron el inicio de una búsqueda en la superación artística y personal. Siendo la escuela brasileña una escuela poco académica, incentiva la experimentación plástica. Sin descuidar las enseñanzas de los oficios y técnicas, la exigencia por la experimentación es mayor que en las escuelas académicas. Ese incentivo por la experimentación produjo la presencia del *collage* en mi obra y la introducción de elementos con diferentes tipos de información en mis composiciones, permitiendo me jugar con realidad, no para alcanzar una belleza idealizada sino por el simple placer del juego. El *collage* es la aceptación de la textura discontinua que resulta de la reunión de elementos dispares en una composición.¹

La escuela también me permitió conocer otros medios de expresión como complemento de la formación artística. Dentro de ese aprendizaje está la fotografía en blanco y negro, la cual considero que determina sucesivamente las composiciones en mis trabajos.

Algunas de las composiciones son directamente tomadas de fotografías porque el ojo de

¹ Norbert, lynton, Historia de Arte Moderno, Ed. Destinos, , 1990, pag.64

la cámara congela un instante en un tiempo y en un espacio específico, el cual muchas veces el ojo humano no lo alcanza a grabar en la memoria. La práctica de la fotografía en blanco y negro también me ayuda a diferenciar la variedad de tonos de luces que existe en un espacio determinado.

Conocer la calidad de vida en el Brasil señaló un cambio impetuoso en mi discurso plástico porque experimente vivir en un país donde existen grandes concentraciones de población, con un sistema de organización basado en la producción y consumo de bienes. En contraste, Bolivia es un país pequeño, en el cual no se siente en gran escala la presión de los medios de comunicación por un consumo desmesurado. Este encuentro contribuyó para generar admiración en un primer acercamiento por el arte Pop, el cual es una representación de la sociedad de consumo. Relacionarme con otra cultura y aprender sus costumbres e idioma influyeron en la formación de mi apreciación estética. El confrontarme con otra lengua latinoamericana en esencia pero con gran carga expresiva que supera a los demás, no sólo me llevó a apreciar y a valorar la poesía y la música brasileña sino también me motivó a transmitir esa efervescencia. La experiencia de vivir en una ciudad tropical a diferencia de La Paz que es una ciudad altiplánica y convivir con gente tan expresiva y efusiva como la brasileña, determinó la manera de expresarme. El entorno geográfico, el clima y la luz ayudaron a adoptar una paleta de colores brillantes. Los *collages* que realicé en ese periodo reflejan las vivencias que tuve en mi condición de mujer, al vivir en una sociedad consumista y masificada, con un índice elevado de violencia. A pesar de esto los *collages* no transmiten estas vivencias dramáticamente al contrario están dispuestas rítmica y alegremente, tal y como lo aprendí en Brasil.

Retornar a Bolivia y encontrar una sociedad tradicionalista y conservadora influyó no sólo en un cambio técnico sino temático. Pintar al óleo significó tanto el abandono del *collage*, y con él todo lo lúdico, como también una confrontación conmigo misma.

Regresar a La Paz, una ciudad geográficamente rodeada de montañas y construida sobre los tres mil metros de altura significó una introspección y un momento para evaluar los cambios que me produjo la estadía en Brasil. Tornándose la obra subjetiva e intimista, ya que en esta etapa retrato figuras solitarias en espacios escenográficos ambiguos, donde el fondo se funde con el primer plano para crear espacios irreales. Eso demuestra cómo el contexto puede influir en mi producción plástica, es decir, finalmente traduzco en mi obra el momento que estoy viviendo. Es por ello que el tema y la manera de expresar mis vivencias varían según la situación y el tiempo de los acontecimientos.

Las tradiciones culturales y religiosas de mi país están fuertemente arraigadas en mí y considero que, consciente o no, éstas tienen una participación primordial en mi producción. Siendo Bolivia un país donde conviven varias etnias, blancos, mestizos, aimaras quechuas, guaraníes, existe diversidad cultural, pero a su vez las diferentes costumbres están relacionadas por una misma religión, la católica. Para que la religión católica pudiera mantenerse vigente tuvo que adaptarse a las costumbres preexistentes, generando un sincretismo, el cual alcanzó a conciliar esta variedad. Es posible que mis costumbres no tengan referente con las costumbres de las mujeres que conviven en el altiplano boliviano, pero tampoco son ajenas a estas. La narraciones orales, la realización de algunos ritos ancestrales y la utilización de palabras de los idiomas originarios en el vocabulario que se emplea en las ciudades son apenas algunos ejemplos a través de los

cuales se denota el sincretismo cultural y religioso existente en los bolivianos. Por eso a pesar de que varía la producción según el entorno, la visión que tengo de los sucesos, está siempre relacionada con los conceptos propios de mi origen. Los valores que otorgo a las imágenes están preconcebidos por la carga de información cultural asimilada en mi país porque es allí donde recibí mi educación básica, en la formación de mis facultades físicas, intelectuales como morales. Las cuales están directamente relacionado con la realidad existente en los demás países latinoamericanos. Por eso al plasmar en mi obra mi cotidianeidad, reflejo también mi visión como mujer latinoamericana.

Realizar una maestría en México fue parte de una búsqueda de superación profesional, no sólo para un perfeccionamiento técnico sino también intelectual. Considero necesario dentro del proceso creativo la realización de un análisis y la sustentación teórica de este. Estar en México significó un tercer encuentro conmigo misma el cual reconcilió dos etapas de mi producción, la brasileña y la boliviana. Tiene relación con la brasileña porque una vez más soy partícipe de las experiencias en una ciudad cosmopolita donde me enfrente con una gran masa de población. Con la etapa boliviana porque entre México y Bolivia existen similitudes en idioma, cultura, tradiciones y religiosidad. Esta conciliación se manifiesta técnica y temáticamente en la producción artística que he desempeñado en México, donde me reconcilio con el collage, y asumiendo las dos vertientes que he adoptado, produzco una obra que es una combinación entre pintura y collage. La temática varía entre elucubraciones intimistas y manifestaciones de la vida en una sociedad masificada.

Estas experiencias son desafíos que me establezco para incentivar una maduración tanto

profesional como personal. Conocer y experimentar nuevas vivencias me estimula a generar una mayor producción artística.

1.2 Definición y una posible contextualización del objeto artístico.

Considero la producción artística como un posible documento histórico, tanto para el productor como para el consumidor porque es un mensaje que trasciende al propio artista ya que no es sólo una manifestación subjetiva de este sino también de un momento histórico. Tomando en cuenta el productor plástico al estar sumergido en una sociedad y cultura específica, su producción es reflejo de ésta, no sólo difieren los motivos en cada tiempo sino también la manera y el medio de expresar estos. Por ello las técnicas y los materiales también participan como documento ya que estos varía según la época. Actualmente se utiliza materiales a base de resinas sintéticas, los cuales no se empleaba en el Romanticismo simplemente por la falta de existencia de este.

Mi producción plástica es un medio para integrarme al mundo, a partir de la relación entre este y mi bagaje socio cultural. Una manera de adaptarme a los lugares y a las situaciones nuevas es apropiándome de imágenes u objetos que me remitan a estos, transfiriéndolos a través de mi propio lenguaje al objeto artístico. Por eso mi producción plástica es la representación de un espacio en un tiempo determinado porque empleo elementos característicos de una cultura con una localización específica y los traduzco a través de medios expresivos también característicos de una época. Por ejemplo me apropio de los *milagritos*, los cuales son elementos exclusivos de la cultura mexicana y los relaciono con encajes y botones manufacturados industrialmente, sobre una superficie pictórica, la cual aunque es una técnica que data desde el siglo xv, el óleo, no se

emplea como antiguamente por la evolución del material.

Para poder situar el objeto artístico en un espacio y un tiempo culturales es necesario destacar: las singularidades elementales² de los componentes de la obra, las relaciones entre sí y con el receptor según sus distintas significaciones o planos semióticos, los cuales son: El plano semántico, el plano sintáctico y el plano pragmático.

“Como todo mensaje, la obra de arte contiene tres planos semióticos :

El plano semántico que relaciona los signos con el mundo significable;

el sintáctico que cubre las relaciones de los signos entre sí; y el pragmático

que vincula los signos con los receptores”³

Dentro del plano semántico puedo aseverar que en la serie *La diosa blanca* se destaca las significaciones y el tema porque la obra se estructura con elementos simbólicos asimilados por mi inconsciente y a partir de estas imágenes se puede hacer una aproximación de la visión femenina del mundo. El discurso gira entorno a la relación entre las cargas simbólicas religiosas extraídas de mis tradiciones culturales y los conceptos intelectuales propios de mi época.

En el plano sintáctico el color, la textura y el formato funcionan como base para la carga semántica. No es que en mi propuesta renuncie al plano sintáctico por el contrario le doy mucha importancia a la calidad pictórica. Pero considero que el contenido formal cobra mayor presencia a partir de la significación de los elementos.

El plano pragmático está representado por la interacción entre el espectador y el objeto

² Concepto que utiliza el Maestro Juan, Acha, Acciones del texto crítico, Ed Trillas, México, 1995, pag.97-110, para definir los aspectos originales y particulares de la obra. Las relaciones entre sí son el encuentro entre los colores, materiales, formas o figuras. Y las correspondencia del conjunto con el espectador. Las definiciones de los planos semióticos también son tomados del Maestro Acha, del mismo libro.

³ Acha, Juan, Acciones del texto crítico Ed Trillas, México, 1995, pag.101

artístico. El espectador es un receptor de lo que transmito en mi propuesta. En esta serie pretendo comunicar una espiritualidad, la cual se incrementa por la disposición de las obras que les he otorgado en un espacio museográfico. Los efectos de la serie en el espectador nacerán a partir de la información social, cultural e histórica de este. En resumen sitúo a la serie *La diosa blanca* como una propuesta que posee significaciones que oscilan entre los planos semánticos y pragmáticos.

Fue necesario resaltar cuales de los planos semánticos destacan en mi propuesta plástica para poder situarla en el ámbito artístico boliviano. El panorama del arte boliviano del siglo XX es muy variado⁴ Pasada la Reforma Agraria boliviana, desde el 1952 hasta el 1978 en Bolivia se pretendió hacer un arte unificador y representativo, se intentó redefinir el país con una imagen indigenista, usando modelos del arte mexicano.

Después de 20 años de dictaduras militares, a partir de la década de los ochenta hasta hoy en día se manifiesta en el arte boliviano una diversidad de técnicas y medios, produciendo simultáneamente cambios en los temas. Ahora las temáticas ya no intentan comunicar una armonía unificadora, sino mas bien son reflejos de una compleja realidad pluricultural y multilingüe del país. Produciendo tendencias y manifestaciones estéticas de gran diversidad. Una de esas tendencias está conformada por una generación de mujeres creadoras nacidas en los tiempos de los gobiernos militares, quienes producen obras en la que prevalecen los temas de la vida cotidiana, sin manifestar ningún compromiso social, al contrario son propuestas personales que se destacan por la revalorización de las técnicas sobre todo del óleo. A pesar que tanto mi persona como mi

⁴ Datos históricos tomados de Pedro, Querejazu, *Arte desde el corazón de los andes*, La Paz, Fundación Banco Hipotecario, 1996, Catálogo de la Exposición del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile.

producción plástica es de una generación menor que las de estas artistas, me integro en la misma tendencia ya que también mi propuesta está en torno a lo cotidiano femenino y mantengo una búsqueda por un perfeccionamiento en el oficio de pintar, sin tener ninguna preocupación social o una estética nacional, mi producción es reflejo de una sociedad inmersa en un país donde conviven diferentes culturas y etnias.

2. Capítulo Segundo: La necesidad de un método de análisis

Como parte del perfeccionamiento técnico y teórico que he realizado en la Academia de San Carlos está la búsqueda de una interpretación lógica y externa a mi producción plástica. Para este análisis recurrí al método de Panofsky porque lo considero apropiado para la interpretación, ya que realiza una descripción del asunto y el tema en el objeto artístico. Panofsky divide en tres niveles de significación el análisis de una obra de arte: significación primaria o natural, significación secundaria o convencional y significación intrínseca o contenido. El primer nivel es una descripción de las formas puras, identificando sus cualidades expresivas; el segundo nivel es una descripción de la significación de los temas o conceptos específicos manifiestos en las imágenes; por último el tercer nivel es la interpretación de las imágenes manifestando el contexto temporal y socio cultural en el cual fue concebida la obra. Además con este método se logra un análisis del asunto secundario⁵, que es el portador del mensaje en la obra, es decir su simbología, para trasponerla a su equivalente en la actualidad. Y ya que en mi obra prevalece el plano semántico, porque en el discurso pictórico predomina la carga simbólica a la formal, considero adecuado adoptar este método. Para lograr un

⁵ Panofsky, Erwin, El significado en las Artes Visuales, Ed Alianza Forma, México, 1993, pag.45-71

acercamiento en el origen y significado de las cargas simbólicas que empleo en mi producción. A pesar que Panofsky aplicaba su método para la interpretación de obras renacentistas y por ende figurativas, lo retomo para el estudio de la serie *La diosa blanca*. Porque ésta serie aunque de apariencia abstracta es figurativa, ya que manifiesta una referencia al mundo exterior. Debido a esta consideración el análisis no sigue rigurosamente el método original, sino mas bien, es una aproximación a Panofsky. Primero realizo una descripción general del conjunto, después un análisis formal de cada una de la piezas con algunas comparaciones entre los elementos formales y sus similitudes interpretativas. Para que finalmente relacione individualmente los elementos plásticos con mi obra anterior y con su significado dentro del contexto cultural latinoamericano.

2.1 Aproximación a un análisis formal

Inicio la interpretación de la obra con una descripción global de la serie. La serie consiste de diez cuadros (cinco trípticos, dos dípticos y tres individuales) al óleo sobre lienzo con aplicaciones extra pictóricas. Estas son: *milagritos*, botones, encajes, aretes, laminilla dorada y plateada. Los objetos bidimensionales están ordenados simétricamente en la superficie de los cuadros. Los formatos de los cuadros son verticales y alargados. Cada uno de los cuadros está pintado con un sólo color predominante. Menos de la mitad de los cuadros tienen textos, que siempre aparecen en letra de molde. La firma es un sello de forma circular que contiene un monograma formado a partir de la unión de mis iniciales, una de ellas invertidas.

A continuación realizaré una descripción formal de cada una de las piezas, tomando en cuenta el formato, la técnica y la composición.

Los formatos de los cuadros son proporcionales entre sí porque decidí tomar como unidad de medida a un bastidor de 167 cm x 37 cm⁶. A partir de la repetición de esta unidad de medida formé los dípticos y trípticos. Por ejemplo el cuadro blanco tiene de acuerdo a esta unidad una proporción de 1 x 2 x 1 es decir: 167 x 37 - 167 x 74 - 167 x 37.

Estos cuadros se caracterizan por una pincelada entrecortada que genera una textura visual y táctil, como base para los objetos extra pictóricos como el encaje y el bordado.

Los *milagritos*, los botones y los pedazos de aretes están agrupados por su forma, para destacar un equilibrio en la composición. En algunos cuadros la aplicación del bordado dorado o plateado es sólo un recurso técnico para asegurar los objetos planos aplicados.

En otros, el bordado no se limita a ser un recurso técnico sino que participa como línea en la obra.

Las laminillas doradas y plateadas funcionan en los cuadros de dos maneras ya sea como reflejos que dan una integración cromática a la obra o como superficies lisas que cubren la tela para crear una homogeneidad.

Las palabras en español y portugués juegan un papel importante en el discurso de las obras, porque están distribuidas en lugares estratégicos en la composición.

Dentro del discurso la firma también participa como un elemento extra pictórico, que se repite en todos los cuadros y participa en la composición.

Para lograr un mayor entendimiento en la descripción de cada una de las piezas, la

⁶ Todas las medidas que indicaré a continuación a lo largo del texto están en centímetros.

conformación de los dípticos y trípticos los explicaré designando cada una de sus partes con letras en orden alfabético de izquierda a derecha.

Figura 1 (tríptico blanco-plateado). El cuadro A con una superficie en tonos blancos y grises. Tiene en la parte superior una hilera horizontal de seis *milagritos* en forma de pierna adheridos al lienzo con bordado de hilo dorado que dibuja líneas que se asemejan a flechas. A continuación de estos, once *milagritos* en forma de ojos descienden hasta llegar a la parte inferior central donde aparecen tres pedazos de arete con piezas de plástico, que se asemeja a una cerradura de una puerta. Finalmente hay tres hileras de *milagritos* en forma de manos también cosidos al lienzo como los *milagritos* antes descritos, dispuestos como el código de barras de los productos de consumo. Fuera del cuadro en la parte superior aparecen cinco rosas de metal plateado, que coronan el lienzo, como las flores que se ofrecen a los muertos.

El cuadro B de tonos grises tiene como elementos extra pictóricos, palabras y laminilla plateada. Las palabras cubren toda la superficie del lienzo con son seis frases en portugués que se repiten a lo largo del cuadro. Las oraciones son fragmentos de músicas populares brasileñas: *só sei viver se for por você ; mas saudade até que é bom, melhor que caminhar vacío ; eu só quero ser teu pão, ser tua comida, todo amor que houver nesta vida ; vida louca vida ; sé que sem você não ha caminho nem passo ; a esperança é um dom que eu tenho em min* ⁷.

La laminilla plateada está por debajo del texto, fragmentada como si fuera un

⁷ *Sólo puedo vivir si fuera por ti, pero la nostalgia es mejor que caminar vacío, yo sólo quiero ser tu pan, tu comida todo amor que hubiese en esta vida, vida loca, vida; sé que sin ti no hay camino ni andar, la esperanza es un don que tengo en mí.* Traducción propia de las canciones, los autores son, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Djavan, Cazuza, Titãs.

rompecabezas. El cuadro parece una carta formada a partir de la unión de fragmentos; por el significado del texto se podría atribuir a una esquila amorosa.

El cuadro C está totalmente cubierto por laminilla plateada uniformemente pegada, dando una sensación de placa metálica, encima de la cual aparecen tres piezas de metal y un texto: un botón de bronce en forma de rosa y dos pedazos de aretes con diseños orgánicos. El texto está en portugués y dice: *Para dor sangre e sal, BH MG* ⁸. De los tres segmentos de esta pieza, éste es el que mas enfatiza la idea de tumba o esquila de defunción, por la disposición de los elementos y por el significado del texto. Cada uno de los cuadros es de 167 x 37, es decir la pieza consta de tres unidades de medida.

Figura,2 (tríptico dorado). Las partes A y C son semejantes en tratamiento y técnica; ambas tienen laminilla dorada que cubre toda la superficie y sobre esta un bordado que forma una flor de lis. En la parte inferior del bordado hay medio botón en forma de rosa. Cada botón está colocado en dirección al centro de la pieza. Estos dos lienzos aparentan puertas que enmarcan el lienzo central, la intención de colocar los botones partidos refuerzan la idea de ser parte del cuadro central porque se completa la figura del botón con la unión de los tres lienzos.

El cuadro B, en tonos rojo violáceo intenso tiene sobre la capa pictórica dos corazones dorados sujetos por bordado delimitando una cinta dorada también adherida al lienzo con hilo dorado. El bordado de los corazones dibuja cuatro líneas como dagas que además de sujetar "hieren" el lienzo.

La cinta dorada asegurada por hilos, dibuja una forma ojival, que se asocia con una

⁸ *Para el dolor sangre y sal*, traducción propia de un fragmento de la poesía *Paleta* de Elza Beatriz, las siglas hacen referencia a la ciudad de origen de la autora, Belo Horizonte, Minas Gerais.

vagina suturada con hilos dorados. El formato del trípico es de tres unidades, es decir cada parte es de 167 x 37.

Figura 3 (rojo). Es una pieza que consta de botones, *milagritos* en forma de pierna, un pedazo de arete e hilo dorado. Los botones con diseños de flores están en la parte superior e inferior del cuadro como una ficha de dominó. Existen menor cantidad de botones o puntos en la parte superior que en la inferior para balancear el peso de estas sobre el lienzo. Al centro aparece una línea central, punteada por los *milagritos* adheridos a la tela con hilo dorado como en el primer cuadro descrito, estos refuerzan el equilibrio porque dividen el cuadro en dos. Al medio de esta hilera de piernas está el pedazo de arete dorado con el centro rojo, el mismo rojo del fondo, se asemeja a un timbre o un pezón que invita a tocarlo porque sobresale del cuadro y tiene una superficie lisa. La pieza es una unidad de 167x 37.

Figura 4 (verde). Es una pieza con encaje y lágrimas de plástico dorado. Exceptuando la parte superior, casi todo el cuadro está cubierto por un sólo encaje con diseños florales pintado en tonos verdes, éste no sólo recubre el cuadro sino también lo viste. Los tonos de éste son mas calientes en la parte superior donde aparece un grupo de elementos conformado por un encaje con un diseño de flor de lis y tres lágrimas doradas, cada una al extremo de este. La atención del cuadro se centra en el conjunto que forma un triángulo y sugiere una forma púlica. El formato de la pieza es la unidad.

Figura 5 (díptico rojo). Cada parte del díptico tiene encajes y letras. La superficie pictórica

muestra el diente de las pinceladas cargadas. Cada cuadro tiene un pedazo de encaje rectangular a manera de friso decorativo y pequeñas flores del mismo material que remiten a estrellas y botones. En el cuadro A está inscrito: *rodaba la tarde por la calle pendiente* y en el cuadro B : *una mano se alejó del zapato*.⁹ Una vez mas la disposición de los elementos remiten a esquelas de defunción pero en éstas el significado de los textos no corroboran con la idea. Existe un equilibrio en la pieza, al colocar los puntos de atención que son las palabras, en la parte inferior en el lienzo izquierdo y en la parte superior en el lienzo derecho. El formato de la pieza tiene dos unidades de medida.

Figura 6 (tríptico rosa). Los segmentos A y C que son semejantes en el tratamiento de una pincelada suelta y en el bordado que cubre casi todo el lienzo, re enmarcando el cuadro central. El bordado insinúa un diseño de rosas. El segmento B tiene como figura central una rosa bordada y enmarcada por laminilla dorada. La rosa "hiera" la tela y construye una forma orgánica, tiene una dirección ascendente. El color se remite a las fiestas de quince años. La pieza tiene cada una de sus partes equivalentes a la unidad.

Figura 7 (amarillo). Este cuadro está cubierto por cintas doradas verticales sujetadas por hilos dorados, las cintas doradas dibujan rosas de tallos largos. Mientras que el bordado representa las espinas a la vez fija los tallos al lienzo y se integran en la composición como líneas. El ritmo en la pieza está marcado por el grosor y por tamaño de las cintas. El formato de la pieza es la unidad, 167 x 37.

Figura 8 (tríptico blanco). La pieza tiene como elementos pictóricos hilos plateados y

⁹ Ambas frases son de Juan Carlos Onetti, Cuentos completo, Ed. Allanza.

letras. La lectura de la obra está dada por el texto que la recorre en la parte superior: *Juan que amaba a Teresa, que amaba a Raimundo, que amaba a María, que amaba a Joaquín, que amaba a Lili que no amaba a nadie*.¹⁰ El texto continúa en la parte inferior enfatizando el segmento central: *se mató en un banco al lado de las rosas*.¹¹ En toda la pieza aparecen puntos grises, algunos de los cuales están rodeados por hilo plateado a los lados. Los puntos sugieren pellizcos, ombligos, pezones mientras que en el segmento central las líneas insinúan una forma femenina. Esta pieza se caracteriza por la sutileza del tratamiento de la superficie y por la sensación atmosférica. El formato de la pieza es equivalente a 1 x 2 x 1, es decir: 167 x 37 - 167 x 74 - 167 x 37.

Figura 9 (tríptico negro). Esta pieza es la única donde existe una sola figura abarcando todo el cuadro. La figura es una forma orgánica que se asemeja a la vez a una rosa y a una vulva. Esta figura tiene distribuidas en forma irregular botones de plata, en forma de rosa asegurados al lienzo con hilo plateado. Los bordados intensifican la forma y en algunos lugares aparentan "suturas". La pieza tiene un movimiento que nace de la cruz que está al centro de la flor. El formato de la pieza es equivalente a 3 x 1 x 1.

Figura 10 (díptico plateado). Todo el cuadro está completamente cubierto por palabras, a la manera de una carta mal formateada: *Te escribo porque hoy sentí nostalgia por aquellos buenos tiempos en los que ingresaste en mi vida para quedarte. Cuando dotaste de color a mi rutina. De qué color? no, de azul no, de rojo, rojo sangre, rojo pasión.*

¹⁰ Traducción propia de una poesía de Carlos Drummond de Andrade.

¹¹ Es un fragmento de un cuento de Juan Carlos Onetti.

Cuando llegaba a estremecerme con tan sólo una mirada tuya.¹² Me lembro bem quando é que tua vida vai cruzar a minha naquela esquina ou qualquer uma, e eu vou aparecer dizer meu nome, "olá, que frio, que vento, que bom e essas coisas posso te pagar um conhaque"?¹³ Tanto tempo longe mas eu só consigo te imaginar assim, o de sempre, como se as pessoas, eu, você não mudássemos e como se o tempo não passasse. Entonces te escribo así, como si nunca hubiésemos dejado de hablarnos. Mi vida cambió mucho, a pesar que a veces tengo la mala impresión que no me sucede nada.¹⁴ Por debajo del texto casi incomprensible aparece la laminilla plateada fundiéndose con la pintura gris. El ritmo del cuadro se forma tanto a partir de la diferencia de espacios entre una palabra y otra como de la variación de tonos de letras. El formato de la pieza equivale a 1 x 2 .

2.2 Aproximación a un análisis iconográfico de la obra

Para realizar una aproximación a un análisis iconográfico de la serie *La diosa blanca*, me remití al tercer nivel de significación según el método de Panofsky, con el cual asocio los elementos característicos de esta serie: el formato vertical y alargado, la asociación en dípticos y trípticos, el empleo de un color predominante en cada cuadro, la apropiación de elementos extra pictóricos, el bordado, el encaje, la rosa, las palabras, la laminilla dorada y plateada, la flor de lis; con mi producción plástica anterior remitiendo me a las definiciones de estos y a sus significaciones en el contexto cultural latinoamericano.

¹² Propio de la autora.

¹³ *Recuerdo cuando tu vida va cruzar con la mía, en aquella esquina o en otra cualquiera y yo voy aparecer decir mi nombre "hola que frío, que viento, que bueno y esas cosas puedo invitarte un coñaque"?* Traducción propia de un fragmento de la poesía *Três perguntas ao tempo* de André Brasil.

¹⁴ *Tanto tiempo lejos y yo sólo puedo imaginarte así, el de siempre, como si las personas, yo, tú, no cambiáramos y como si el tiempo no pasara.* Traducción propia de un fragmento de una carta personal de André Brasil.

El formato inicial me remite a puertas, la puerta ha sido un elemento constante en mi producción plástica. Este elemento varía según el enfoque que le asigno. En la serie de *collages* realizados en Brasil (enero de 1991 a marzo de 1992) la puerta aparece cerrada y se repite en series; es un elemento aislado que se integra al conjunto sólo por una asociación narrativa (figura 11). En la serie de los retablo de madera (Bolivia, enero a julio de 1993) la puerta participa como marco. En el interior de cada retablo se encuentran figuras de paisajes urbanos nocturnos (figura 12). La serie *En busca de una realidad indescifrable* (Bolivia, septiembre de 1993 a junio de 1995) consiste de cuadros de espacios escenográficos donde la puerta tiene una participación protagónica porque es a través de esta que se denota la ambigüedad de espacios característicos de la serie; ambigüedad entre el fondo y el primer plano. Este elemento adquiere importancia ya que es por esta que ingresa el punto de luz al cuadro (figura 13).

En la serie *La diosa blanca* la puerta ya no es un elemento específico, ni un marco que entorna el cuadro, es toda la obra, el formato es la superficie de una puerta.

Según Mircea Eliade la puerta es un vehículo de tránsito entre un espacio a otro.¹⁵

En esta serie quiero invitar al espectador a cruzar el umbral e ingresar a otro espacio, el interior y subjetivo.

La verticalidad del formato no es una característica exclusiva de esta serie, ya existen antecedentes en mi producción plástica anterior (figura 14). Es una apropiación de la proporción de las iglesias góticas que visité en Alemania (octubre a diciembre de 1992) principalmente la catedral de Colonia, donde experimenté una espiritualidad y misterio.

¹⁵ Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Ed. Guadarrama, Madrid, España, pag.29.

Los arquitectos del Medievo concebían las iglesias góticas¹⁶ como recintos del Reino de Dios en la tierra. Usualmente construían las iglesias en las partes mas altas de la ciudad tanto porque creían que así se encontraban mas cerca del cielo como porque desde lo alto de la ciudad o pueblo podían controlar los movimientos y actividades de los ciudadanos. El diseño de las catedrales lo atribuían a una inspiración divina. Inspiración en la interpretación de los evangelios, donde describen la Ciudad Celestial y el mundo venidero. El Apocalipsis, evangelio escrito por San Juan es una descripción metafórica de los últimos tiempos y el Reino de Dios. La proporción vertical para los arquitectos en el Medievo era inspirar a los fieles una sensación de ascensión al Reino de los Cielos y buscar una experiencia religiosa en todo aquel que cruzara el umbral de la iglesia.

La manera de asociar los cuadros en trípticos y dípticos fue circunstancialmente progresiva porque en un principio los cuadros fueron concebidos como unidades de 167 x 37 que en conjunto integraran una sola obra extendida horizontalmente.

La agrupación de la unidad en trípticos surgió para dar un mayor énfasis a la obra. Decidí dirigir la atención a la unidad central con dos lienzos a los costados semejantes en tamaños y contenidos. La agrupación en dípticos fue para crear una obra conjunta entre dos partes. Por ejemplo el díptico rojo es la repetición del formato inicial pero con una sola composición para los dos cuadros. Una vez realizado el díptico vi la posibilidad de formar un tríptico pero con el segmento central de la medida del díptico, o sea dos veces la unidad. Así el tríptico blanco tiene a los costados dos lienzos semejantes en medida y contenido de 167 x 37 cada uno, los cuales realzan el cuadro central de 167 x 74.

¹⁶ Todos los datos descritos a continuación sobre la catedral gótica están tomados de Otto von, Simson, La catedral gótica, Ed. Alianza, pag.15- 42.

Finalmente me propuse realizar un tríptico en el cual la composición sea una sola para todas las partes, por eso en el tríptico negro, el formato central es tres veces la unidad es decir 167 x 110 y las dos unidades que enmarcaban el segmento central ahora se encuentran en el extremo derecho de esta. El generar otra distribución de las partes ayudó a formar una sola composición en las tres piezas.

El hecho que cada cuadro tenga un color predominante se debe a que el conjunto es una experimentación técnica sobre el color que realizo desde el primer semestre en el Taller de Experimentación Plástica del Maestro Julio Chávez Guerrero como un complemento en una búsqueda de perfeccionamiento técnico. La investigación parte de la teoría del color de Johannes Itten quien define siete tipos de contrastes que explican los efectos generados en la comparación entre dos colores. Mi intención con esta experimentación es lograr la mayor cantidad de contrastes con un solo color, dentro de los siete contrastes enunciados por Itten: contraste del color en sí mismo, contraste claro-oscuro, contraste caliente-frío, contraste de los complementarios, contraste simultáneo, contraste cualitativo, contraste cuantitativo.

El significado de los colores¹⁷ es muy amplio porque varía su interpretación tanto entre las diferentes culturas como también entre las ciencias. A los siete colores del arcoiris (rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul, azul celeste, violeta) se les ha atribuido varias correspondencias con: las siete notas musicales, los siete planetas, los siete días de la semana. El simbolismo de los colores varía según el contexto en que son presentados.

¹⁷ Todas las definiciones sobre color son de: Chevalier, Jean, Diccionario de los símbolos. Ed. Herder, Barcelona, 1988. pag.317-321.

En la tradición cristiana el color participa en función de la luz. Las Escrituras exaltan la grandeza y la belleza de la luz. Dios es la luz procedente de la luz. El color simboliza una fuerza ascensional, cuanto más luz es más la sensación de ascensión, por eso se atribuye el blanco al Padre, el azul al Hijo, el rojo al Espíritu Santo, el verde a la esperanza, el blanco a la fe, el rojo al amor y a la caridad; el negro a la penitencia y el blanco a la castidad. Según Karl Jung los colores expresan las principales funciones psíquicas del hombre: pensamiento, sentimiento, intuición y sensación. El azul es el color del cielo y del espíritu y en el plano psíquico el color del pensamiento. El rojo es el color de la sangre, de la pasión, del sentimiento. El amarillo es el color de la luz, del oro, de la intuición. El verde es el color de la naturaleza y del crecimiento.

Al pintar una pieza en la que predomine un color, se manifiesta la intención de crear espacios atmosféricos. Pretendo generar sensación de profundidad partir de la aplicación variada de medios tonos y del tratamiento de la pincelada.

La ubicación de la Academia de San Carlos en el Centro Histórico de la ciudad, fue un punto decisivo para la elección de los objetos que utilizo en esta serie, ya que el contexto incentivó una apropiación de lo circundante como extra pictórico. La recopilación de objetos está relacionada con el concepto de *ready made*, ya que me apropio de objetos en serie, que al descontextualizarlos pierden su funcionalidad y son expuestos como parte de la obra de arte.¹⁸ Un ejemplo son los *milagritos* que afectados por una recontextualización, pierden su función original para integrar la propuesta.

¹⁸ Diccionario. The Oxford Company Twenty Century Art, Osborne Harold, Ed. Oxford University, 1992, pag.456.

Los *milagritos* que integran mi propuesta son en formas de piernas, manos, ojos y corazón. Las piernas y ojos hacían parte de mi lenguaje en los collages realizados en Brasil, los recortes en formas de piernas eran una representación de lo urbano donde a causa de las grandes concentraciones de población, el mejor medio de locomoción son las propias piernas. Las piernas, los pies y los zapatos son los que están en contacto con el suelo, con lo mundano y también lo que más se ve; hay que ver donde se pisa, esconder el rostro agachándose para pasar inadvertido para confundirse con la masa. La repetición de la forma era para enfatizar el concepto de serialidad que se advierte en las ciudades cosmopolitas.

Los ojos y los lentes representaban mi visión del mundo, algunas veces como una simple observadora de los sucesos que acontecían en los *collages* otras veces con mirada reprobatoria pero no hacia el interior del cuadro sino al exterior enfrentando al espectador.

Aunque la mano no era una forma que utilizaba en los *collages* brasileños estas tienen la misma connotación que las piernas porque tienen una relación entre estas, es decir la figura de la mano tiene una característica con la cual puede referirse a las figuras de las piernas,¹⁹ por ser también parte de las extremidades del cuerpo que siempre están en contacto con el mundo exterior, se siente y se ve a través del tacto.

Otro elemento que participa en la serie es el corazón, es el centro vital del ser humano, en el mundo occidental simboliza la sede de los sentimientos. Sin embargo las culturas tradicionales localizan en el corazón la inteligencia y la intuición.

¹⁹ Barthes, Roland, *S/Z*, Ed. Siglo XXI, México, 1992, pag.4-6

En la tradición bíblica el corazón simboliza el hombre interior, su vida afectiva y es la sede de la inteligencia y la sabiduría.²⁰

El propósito de ordenar serialmente los *milagritos* en *La diosa blanca* es el mismo que en los *collages* (figura 15). Representar una realidad seriada y masificada en una época industrializada donde todos los productos están fabricados en serie, pero esta vez en una representación de la serialidad dotada de espiritualidad ya que en los *collages* del Brasil las piernas y los ojos eran recortes de papel de revistas femeninas y ahora son los objetos de devoción.

El concepto de serialidad es el mismo que utilizaron los artistas pop, al representar los productos de los medios masivos repetidos infinitamente haciendo una parodia de la vida cotidiana, de la promoción y manipulación comercial de los objetos de consumo.²¹

La manera de adherir los elementos también cambia entre las dos series, tanto porque el material es diferente como porque en la segunda serie quería enfatizar la sensación de dolor. Los *collages* son papel sobre papel pegados con cola blanca y los *milagritos* son piezas de metal sobre lienzo adheridos con hilo bordado como flechas sobre las piernas y manos a la manera de *El martirio de San Sebastián de il Sodoma* (1477-1545).

El bordado tiene varias funciones en la propuesta tanto para adherir los objetos como para dotar de luminosidad ciertos puntos. El coser los elementos sobre el lienzo demuestra una intención de crear sensación de sufrimiento y martirio porque la acción involucra a un objeto punzante que atraviesa una y otra vez el lienzo. Como en el caso de los *milagritos*.

²⁰ Chevallier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Ed. Herder, Barcelona, 1988, pag.341-344

²¹ Hughes, Robert, *The Shock of the New*, Alfred A.Knope, New York, 1995, pag.346

Con el bordado también dibujo formas en la superficie y enfatizo la luz en la pieza porque los hilos al ser metálicos contrastan con la capa pictórica casi monocromática. El bordado es una acción femenina que se remite desde tiempos antiguos, formando parte de la identidad de la mujer. Está señalado culturalmente como una función femenina porque forma parte de los quehaceres femeninos.

Los pedazos de aretes que integran la serie son elementos que refuerzan la idea de lo femenino, porque son accesorios usados por las mujeres para resaltar su belleza. Una vez más existe relación con mi obra anterior porque uno de los temas en los *collages* anteriores a esta serie, es la moda femenina y los aretes son accesorios decorativos que acompañan a la moda (figura 16).

Las lágrimas de plástico que aparecen en la figura 4 son imitaciones de perlas y se utilizan para decorar los vestidos de fiesta y disfraces, siendo también accesorios femeninos que van a la par de la moda. El empleo de estos se debe en parte a la circunstancia de estar diariamente en contacto con el Centro Histórico de la Ciudad de México, en el cual se encuentran las mercerías de ventas al mayoreo; pero también el acercamiento por este tipo de almacenes se debe a que como mujer tengo cierta predilección por lo relacionado con el vestir.

El encaje también era parte de mi discurso, en los *collages* realizados en Bolivia (marzo a octubre 1992). Estos collages son una etapa posterior a los hechos en Brasil. En esta la superficie es rígida, el encaje y los moldes de costura ingresan como elementos en la obra y los colores son mas empastados a pesar que es el mismo material, los recortes de revistas y el tema de la moda todavía se mantienen (figura 17).

El encaje es un tipo de ornamentación de manufactura artesanal, lamentablemente en la actualidad los encajes de fábrica relegaron a esa labor manual. Son variados los fines que se dan al encaje, vestir, adornar, decorar. El encaje está directamente relacionado con lo femenino no sólo porque antiguamente era una actividad femenina sin porque son ornamentos para las decoraciones de prendas de vestir. La superficie del encaje tiene una connotación sensual porque por su relieve invita a una experiencia sensorial.

Cabe destacar que la aplicación de elementos extra pictóricos no es reciente se remite al siglo XII cuando los calígrafos japoneses escribían poesías sobre unas hojas las cuales tenían papeles pegados de colores tenues, con motivos florales, pájaros diminutos y estrellas de papel de oro y de plata. Otro claro ejemplo son los iconos rusos, son verdaderas representaciones de *collages* de materiales. Los bizantinos recubrían los cuadros de las vírgenes y santos con joyas, perlas y chapas de oro repujadas con diseños, revistiendo casi todo el cuadro sólo dejando al descubierto el rostro.

A partir del siglo XII en adelante en todas las épocas se ha utilizado el *collage* pero como producto de un arte manual popular, como parte de la decoración es sólo a partir del siglo XX que el *collage* se transforma en un medio de expresión.²²

La rosa que es otra constante en mi trabajo es representada en diferentes maneras, en metal, en botones, en el diseño de los encajes, también en el bordado dibujo rosas.

Las rosas de la figura 1A están dispuestas para ser ofrecidas a los vivos y a los muertos.

Las flores son dones que se ofrecen a las vírgenes y a los santos en testimonio de gratitud y fe. En la figura 1C la intención del botón en forma de rosa es crear un objeto

²² Wescher, H, La historia del collage. Del cubismo a la actualidad, Col. Comunicación Visual, Ed. Gustavo Gili, 1976, pag.13-22.

bidimensional que me remita el significado original de la rosa, pero al relacionarla con los pedazos de aretes laterales, no presento a la rosa como una ofrenda sino como una ornamentación. Es un adorno para un epitafio tanto la composición de los elementos como el significado de estos refuerzan la idea de lápida y de dolor.

Las rosas son también dádivas en muestra de amor. Las rosa por su belleza, su forma y su perfume es la flor que simboliza el amor.²³ En la cultura latinoamericana los hombres cortejan a las mujeres obsequiando ramos de rosas, en señal de amor. La rosa puede caer fácilmente en la definición de kitsch, no por su simbolismo sino por la manera de ser empleada. Kitsch al exaltar algo que es o fue desaprobado por los standars tradicionales del buen gusto.²⁴ La rosa es un elemento frecuentemente utilizado en la actualidad tanto como símbolo de amor, como objeto decorativo, en las bodas, en las fiestas de quince años, en los vestidos de las agasajantes, en los pasteles, en las invitaciones, en la decoración del recinto, etc. Rosas naturales, de plástico, de papel, impresas o dibujadas. La rosa está presente en cualquier ocasión porque la industria aprovecha el significado de la rosa para comercializarlo y masificarlo. Al apropiarme de la rosa quiero retomar la esencia de su significado y dotarla de su valor espiritual original.

En mi discurso también me apodero de fragmentos de textos y los organizo en la composición. Son fragmentos de; canciones de música popular brasileña, de literatura latinoamericana y de poesías. El haberme apropiado de textos de músicas está directamente relacionado con el concepto de objeto encontrado.

²³ Chevallier, Jean, Diccionario de los Símbolos, Ed. Herder, Barcelona , España, 1988, pag.891-3

²⁴ Diccionario, The Oxford Company to Twenty Century Art, Osborne Harold, Ed. Oxford University, 1992. pag 293-4.

“Objeto encontrado, es una forma artística en la que el artista encuentra o elige un objeto y lo monta de manera que exhiba sus cualidades estéticas de forma, contorno, textura, etc. como si fueran del artista mismo”²⁵

Al igual que las aplicaciones de objetos extra pictóricos las palabras formaban parte de las obras artísticas desde tiempos remotos pero la utilización de estas también eran exclusivamente decorativas para apoyar el discurso narrativo en los cuadros. En los retablos bizantinos las palabras que se encuentran en torno a las figuras son básicamente para exaltar la representación de estas, el texto usualmente describe el significado de las figuras o de la situación en la cual están inmersas estas. Es sólo a partir del siglo XX cuando Braque y después Picasso incorporan a sus composiciones letras con plantillas para sustituir los espacios negros en las composiciones abstractas, cuando la letra cobra valor independiente en el lenguaje plástico. Simultáneamente provocaban asociaciones poéticas que no podían motivar una simple mancha de color, pretendían hacer resonancia de la realidad cotidiana.²⁶

Las palabras en la figura 1 y 10 representan una carta de amor que narra promesas de vida y de amor. Los textos que aparecen en la figura 5 y 8 son fragmentos de literatura latinoamericana. La elección de las frases fueron por lo visual de estas.

²⁵ Meyer, Raph, Materiales y técnicas del arte. Ed. HB, España, pag.575.

²⁶ Wescher, H, La historia del collage Del cubismo a la actualidad, Col. Comunicación Visual, Ed.Gustavo Gill, Barcelona, pag.23-4 y 501.

La narrativa visual²⁷ es una de las mayores aportaciones de la literatura contemporánea. Es la capacidad de evocar imágenes con los ojos cerrados, de pensar con imágenes. Esta característica se desarrolla desde los versos de Dante en las descripciones. Por ejemplo en la descripción del Purgatorio, existe una meta representación es decir situar la visión en la mente, sin hacerla pasar por los sentidos. La diferencia con la narración contemporánea es que antiguamente la literatura era un vehículo fundamental en la comunicación visual porque servía para transmitir una imagen dada, propuesta por una autoridad o una tradición. Actualmente no se remite a una autoridad para narrar lo imaginario al contrario hay una exigencia por la novedad, la originalidad y la invención. Hoy en día vivimos en la "civilización de las imágenes" porque diariamente cantidad de imágenes nos bombardean a tal punto que no sabemos distinguir la experiencia directa de los que hemos visto unos pocos segundos en la televisión. La aportación está en hacer brotar lo fantástico de lo cotidiano.

El incluir frases de autores latinoamericanos con este tipo de narrativa representa una influencia de la literatura y una intención de crear visibilidad sin imágenes. Sin el propósito de ilustrar el texto sino mas bien el de dejar que el espectador alcance una interpretación más. En todas las piezas las letras están casi con el mismo color del fondo porque se está forzando al observador a acercarse para que lea el texto y al mismo tiempo aprecie la textura de la superficie. Para que relacione lo visual del texto con la textura de la superficie y los objetos.

²⁷ Todos los conceptos sobre narrativa visual fueron tomados de Calvino, Italo, Seis propuestas para el próximo milenio, Ed. Siruela, 1989, pag. 97-113.

La poesía está presente en la figura 8 en el texto de la línea superior, es la traducción de una poesía de Carlos Drummond de Andrade, quien fue uno de los mayores representantes de la Poesía Visual brasilera.

La poesía visual se presenta como la integración de lenguajes gráficos como las artes plásticas y expresiones gráficas de nuestro siglo surge a raíz del manifiesto modernista lanzado en San Pablo en 1922 en la Semana del Arte Moderno. El movimiento logró una innovación en el lenguaje poético, rompiendo con las estructuras tradicionales del siglo XX. Desde la semana del 22, la poesía brasileña pasa por diferentes etapas, la primera fase de este movimiento nace en el año 1922 y se apoyaba en el acervo cultural específico del Brasil, su geografía y las costumbres de cierta región cuya resultante fue la confirmación de un portugués abrasilero. En los años 30 la segunda fase es una revalorización de las formas poéticas consolidando los principios de una nueva poesía más rigurosa y al mismo tiempo multidimensional. Finalmente es la generación del 45 donde la poesía cobra función aparentemente contemplativa y rítmica, sin embargo con un lenguaje sorprendente tomado de las técnicas de los anuncios comerciales.

La sensación sonora es denunciada como anticipación a las experiencias de la poesía concreta cuyo auge se sitúa en el Brasil de los 50.²⁸ Desde la segunda mitad de los años cincuenta hasta principios de 1964 el movimiento estuvo en actividad mostrando aspectos de lo que ahora se identifica como concretismo: el ordenamiento geométrico y

²⁸ Terán, Marceia, *Carlos Drummond de Andrade*, Serie Poesía Moderna 45, Dep de Humanidades, Dirección General de difusión Cultural UNAM, Fondo Nacional para Actividades Sociales, México.

permutacional de las palabras, agrupadas por su significación sonora y sus proximidades semánticas.²⁹ No sólo la poesía tomó técnicas de los anuncios comerciales sino también los anuncios se apropiaron de la poesía para enriquecer su propio lenguaje.

Al incluir poesía visual en mi discurso quiero destacar la maleabilidad del idioma portugués para crear juegos fonéticos y semánticos, desarrollando en la producción plástica la capacidad expresiva del lenguaje. El empleo del texto y la composición de este delata una influencia del diseño gráfico en la obra. La oración de la figura 8 que está en la parte inferior del cuadro, *se mató en un banco al lado de las rosas*,³⁰ manifiesta un final trágico que podría ser el encabezado de un medio de comunicación sensacionalista.

La estructura compositiva central, simétrica y equilibrada que puede ser relacionada con las composiciones diseño, es también una manera de ordenar y organizar los elementos. El ser humano ordena las cosas para apropiarse y disponer de estas a su necesidad.

Las laminillas doradas o plateadas aparecen en casi todos los cuadros ya sea la laminilla entera o como fondo para dar luces en la superficie. Tienen también diferentes significados según la pieza. Cuando la laminilla cubre todo el lienzo como es el caso de las figuras 1C, 2A y C da una sensación de placa metálica. En la figura 1B la laminilla está fragmentada es la manera de representar un corazón partido intensificando el significado del texto. En la figura 6A y B la laminilla funciona como marco para la forma central.

²⁹ Menezes, Philadelphos, *La poesía Brasileña*, Poesía Visual, Nov.94, México.pag.21.

³⁰ Es un fragmento de un cuento de Juan Carlos Onetti.

Las laminillas doradas son imitaciones de laminillas de oro. El oro considerado tradicionalmente como el metal mas precioso es el metal perfecto. Tiene el brillo de la luz, de la luz solar, por eso tiene carácter ígneo, solar, real incluso divino. Simboliza la iluminación y la perfección absoluta. En los iconos bizantinos el fondo dorado es reflejo de la luz celestial.³¹ También en los cuadros coloniales el oro está presente tanto en la pintura, en los diseños de los mantos como en el enmarcado.

Las laminillas plateadas son imitaciones de laminillas de plata. En el sistema de correspondencias de los metales y de los planetas, la plata está relacionada con la luna. Pertenecer a la cadena simbólica luna-agua-principio femenino. Tradicionalmente la plata es opuesta al oro. El oro es principio activo, masculino, solar y celeste; la plata es principio pasivo, femenino, lunar y acuático. Blanca y luminosa es símbolo de pureza³². La plata es un metal que se empleó mucho en la época de la colonia por los españoles, debido a que en Latinoamérica se encontraban ricos yacimientos de este mineral. Uno de los mas importantes fue el Cerro Rico de Potosí, Bolivia de donde extraían la plata en veta. Siendo la plata un metal dúctil se utilizó como material de decoración en los retablos de las iglesias barrocas mestizas y en los marcos de los cuadros de vírgenes y apóstoles.

Al incorporar la laminilla en mi obra quiero elevar el valor del cuadro tanto en lo material como en lo espiritual.

³¹ Chevallier, Jean, Diccionario de los Símbolos, Ed. Herder, Barcelona, 1988, pag. 784-6.

³² Chevallier, Jean, Diccionario de los Símbolos, Ed. Herder, Barcelona, 1988, pag. 842.

La flor de lis es un diseño que empleo con frecuencia en esta serie. Ya sea: dibujándolo con el bordado como es el caso de las figuras 2 o en el diseño del encaje de la figura 4. La flor de lis sinónimo de pureza, inocencia y virginidad³³ era un emblema de la realeza francesa. También en la Edad Media se utilizó como emblema heráldico porque lo relacionaban con la punta de la lanza. En la arquitectura gótica era empleada como figura ornamental en las catedrales.³⁴ El monograma de la firma aparenta una variación de la forma emblemática. La flor de lis participa en la serie como un elemento mas que refuerza la idea de ornamentación.

Aunque cada cuadro fue concebido con autonomía formal y compositiva propia, ni uno de ellos tiene título propio, sólo la serie, porque el conjunto comprende una unidad. Esto difiere con respecto a mi obra anterior, donde cada pieza tenía título propio aunque también eran completamente independientes pero homogéneos en estilo y el conjunto de cuadros tenía otro nombre por ejemplo en la serie *En busca de una realidad indescifrable*, hay un cuadro titulado *The music box, Hombres siguiendo a la luna, etc.* El título de la serie hace referencia al libro *La Diosa Blanca* de Robert Graves. En este libro Graves se centra en la búsqueda de la esencia del lenguaje poético - mágico de la antigua Europa mediterránea y septentrional, como un lenguaje vinculado a las ceremonias en honor a la diosa Luna o Musa. Según Graves la diosa luna que es la diosa Blanca estaba presente en las culturas mediterráneas y septentrionales desde la época paleolítica. Graves designa a los cánticos en honor a la diosa Luna como el verdadero

³³ Chevalier, Jean, *Diccionario de los Símbolos*, Ed. Herder, Barcelona, 1988, pag.651.

³⁴ Meyer, f.s, *Manual de ornamentación*, Ed. Gustavo Gill, México, 1994, pag.52.

origen de la poesía, los cuales formaban parte de las sociedades matriarcales, regidas por los ciclos agrícolas.³⁵ Estos mismos cultos a divinidades femeninas se encuentran en las culturas prehispánicas de Altiplano boliviano, específicamente en la cultura Aimara, quienes adoran a la Pachamama, Madre Tierra. Los aimaras como sociedad agrícola reverencian a la tierra y antes de labrarla ofrecen sacrificios pidiendo que acuda como buena madre al sustento de sus hijos. El culto a la Pachamama está ligado al culto por la Virgen María porque en los tiempos Virreinales se sintetiza la figura de la Virgen María con el de la Madre Tierra como parte de un proceso de cristianizar un mito pre existente.³⁶

Considero que en cierta forma el título de Graves resume el contenido de la serie ya que el significado implica una oda poética a la diosa agraria, la cual en las culturas ancestrales de mi país es la Pachamama que a su vez es la Virgen María. Tres aspectos constantes en mi producción la poesía, el carácter femenino y la religiosidad.

La propuesta bidimensional (pintura-collage) tiene un carácter con aproximación instalatorio porque la serie funciona como una totalidad en un espacio museográfico. Considero el espacio museográfico como un recinto donde el espectador es partícipe de una experiencia estética, tanto por la interacción con la obra como con la puesta en escena de esta.³⁷ Para la organización de este espacio me remito a la distribución espacial de una iglesia, donde por lo general hay una figura que preside el conjunto ubicada en el ábside (altar principal) y sus altares secundarios están en la nave o crucero.

³⁵ Graves, Robert, La diosa Blanca, Ed Alianza, Madrid, 1994, pag. 9-17.

³⁶ Gisbert, Teresa, Iconografía, Ed Gisbert, Bolivia, 1994, pag. 11-22.

³⁷ Martines, Ofelia "Entorno a la creación de exposiciones" en Artes Plásticas N°17, México, 1996.

Al ingresar a un templo sentimos un hechizo que nos dirige directamente al centro porque toda la estructura externa e interna irradia y converge en el centro. Ese centro es el Altar. El altar es el objeto mas sagrado del templo, la razón de su existencia, la esencia misma.³⁸ Es por ello que sitúo al tríptico dorado (figura 2) como altar principal e imagen central pues resume la esencia de esta propuesta porque es una abstracción de la diosa Blanca. En conclusión trato de abstraer la esencia de un espacio sagrado real como es la iglesia en un espacio profano que es el museográfico, para reproducir la experiencia que se vive en el primero.

³⁸ Porque el altar simboliza la mesa de sacrificio, el sacrificio de Cristo por la salvación de la humanidad, lo cual constituye el único medio de tomar contacto con Dios. Hani, Jean, El simbolismo del templo Cristiano, Ed Sophia Perennis, Barcelona, 1983, pag.93-99.

Conclusión

Finalmente concluyo que a pesar que cada viaje y estadía en los diferentes lugares, determinaron cambios en mi propuesta plástica, empleo las mismas constantes. En todas las etapas están presentes los mismos caracteres representados bajo mi visión femenina de los sucesos. Pero no sólo mis vivencias cambian sino también el enfoque que doy a éstas. Aunque las experiencias son distintas, las constantes giran entorno a lo femenino y lo lúdico. El uso de letras, de colores brillantes, la aplicación de elementos extra pictóricos y la repetición de estos, están presentes en casi todas las serie pero representados de diferentes maneras.

El tema femenino engloba mi producción plástica tanto en la temática como en la técnica. En el tema porque son mis experiencias como mujer las que plasmo en mi obra y estas están acompañadas de vivencias no sólo individuales sino también colectivas.

Manifestando temas como: la moda, la sensualidad, la religiosidad, el dolor y la poesía.

En la técnica porque empleo elementos extra pictóricos que están directamente relacionados con la mujer, o con acciones femeninas. Los botones, encajes, hilos, aretes, revistas femeninas, moldes de costura y la rosa, a pesar que son imágenes universales están vinculadas por la cultura latinoamericana con el género femenino. No sólo las imágenes sino también la manera de disponer estas en la superficie plástica lo que refuerza el concepto de femenino.

En mi producción se enfrenta varios de mis puntos de vista sobre los aconteceres diarios, en una misma obra pueden fusionar mi visión femenina sobre la religiosidad y la sensualidad femenina intentando lograr unidad entre estas.

La visión lúdica de las anteriores series se pierde en esta última para pasar a representar una visión femenina de la religiosidad, dos aspectos diferentes pero que se complementan en el género femenino. Y que en mi condición de mujer latinoamericana estas vivencias están nutridas por mi pasado cultural y por las experiencias que tuve al estar en contacto con otras culturas también latinoamericanas. Representar una visión del interior femenino el cual comunica a través de secretos sus preocupaciones más terrenales y su espiritualidad. Una espiritualidad regida por la religiosidad cristiano - mestiza característica en nuestros países, en la que predomina el sentimiento de dolor. Este sentimiento está presente en *La diosa blanca*, en los bordados y en los textos. Pero no es un dolor físico, a pesar que los bordados representan suturas sugieren este, más bien es un dolor interior y sentimental. El cual se enfatiza en el significado de las poesías y canciones. Las palabras se convierten en imágenes para transmitir esta nostalgia por creencias y valores antiguos. La nostalgia también evoca en la revalorización de técnicas y oficios antiguos. La búsqueda por un perfeccionamiento de la técnica al óleo es un ejemplo de la necesidad de la recuperación del oficio en las artes plásticas. El uso de las laminillas es una revalorización de la tradición artesanal del orfebre, característico en Latinoamérica como parte de un legado heredado por el colonialismo español. Con la investigación técnica que realizo a lo largo de mi superación artística, me preocupo por la calidad perenne del objeto artístico, a pesar que no soy purista en el empleo de la técnica ya que utilizo elementos de varios materiales, si considero a la obra como documento histórico de una época.

En mi producción plástica transmito mis vivencias actuales a través de la recopilación de símbolos que me remiten a mi pasado histórico y cultural, porque reciclo imágenes y les cambio su significado al integrarlas en un nuevo contexto. También me apropio de conceptos de tendencias anteriores y los relaciono en una sola obra sin preocuparme si estos se contradicen o no. Por ejemplo en el empleo de conceptos del arte Pop en el caso de la repetición relacionándolos con elementos barrocos, como la laminilla pretendiendo lograr una unidad que satisfaga a mi apreciación estética o en la relación entre el puro discurso pictórico y la poesía visual. En resumen me apropio de elementos de las culturas populares tanto de la mía como de los países en que he vivido y los relaciono con otros que forman parte de mi formación académica y personal para comunicar mis inquietudes las cuales pueden ser las mismas que las de muchas otras mujeres latinoamericanas.

Bibliografía

- Acevedo, Esther, et al. En los tiempos de la Posmodernidad, Inst. Nac. de Antropología e Historia, Universidad Autónoma de México; Universidad Iberoamericana, México, 1989.
- Acha, Juan, Las actividades básicas de las Artes Plásticas, Ed. Coyoacán, México, 1992.
- Acha, Juan, Acciones del texto crítico, Ed. Trillas, México, 1995.
- Ariès, Philippe y Duby Georges, Historia de la vida Privada, Tomo 9 y 10, Ed. Taurus, España, 1991.
- Barthes, Roland, S/Z, Ed. Siglo XXI, México, 1992.
- Berger, John, Modos de ver, Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- Calvino, Italo, Seis propuesta para el próximo milenio, Ed. Siruela, 1989.
- Cambell, Joseph, El poder del mito, Col. Reflexiones, Ed. EMECE, Barcelona 1991.
- Cortázar, Julio, Cuentos completos, Ed. Alfaguara, México, 1995.
- Chevalier, Jean, Diccionario de los símbolos, Ed. Herder, Barcelona, 1988.
- Eliade, Mircea, Lo sagrado y lo profano, Ed. Guadarrama, Madrid, España.
- García, Canclini Néstor, Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad, Ed. Grijalbo, 1981.
- Gisbert, Teresa, Iconografía, Ed. Gisbert, La Paz, 1994.
- Graves, Robert, La diosa blanca, Ed. Alianza, Madrid, 1994.
- Hani, Jean, El simbolismo del templo cristiano, Ed. Sophia Perennis, Barcelona, 1983.
- Hughes, Robert, The Shock of the New, Alfred Knope, New York, 1995.
- Lagarde, Marcela, Los cautiverios de las mujeres, Col. Posgrado, UNAM, México, 1990.
- Lynton, Norbert, Historia del arte moderno, Ed. Destinos, 1990.
- Llanque, Charra Domingo, La cultura aimara, Deestructuración a afirmación de una identidad, Ed. Tarea, Lima, 1990.
- Mahlow, Dietrich, et al, Collage, Inst. de Relaciones Culturales, Stuttgart, 1989.
- Martines, Ofelia, En torno a la creación de exposiciones, Artes Plásticas Num.17, México, 1996.
- Menezes, Philadelphos, La poesía Brasileña, Poesía Visual, Nov. 94, México.
- Meyer, f.s, Manual de ornamentación, Ed. Gustavo Gili, México, 1994.
- Meyer, Ralph, Materiales y técnicas del arte, Ed. HB, España.
- Onetti, Juan Carlos, Cuentos Completos, Ed. Alfaguara, México, 1995.
- Osborne, Harold, et al, The Oxford Company Twenty century Art, Oxford University, 1992.
- Panofsky, Erwin, El significado en las Artes Visuales, Ed. Alianza Forma, México, 1993.
- Simson, Otto von, La catedral gótica, Ed. Alianza.
- Terán, Marcela, Carlos Drumond de Andrade, Serie Poesía Moderna 45, UNAM, Fondo Nacional para Actividades Sociales, México.
- Wesher, H, La historia del collage, Del cubismo a la actualidad, Col. Comunicación Visual, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976.



Fig. Nº 1 Serie: La diosa blanca
Oleo con aplicaciones
sobre lienzo
167 x 111 cm 1995

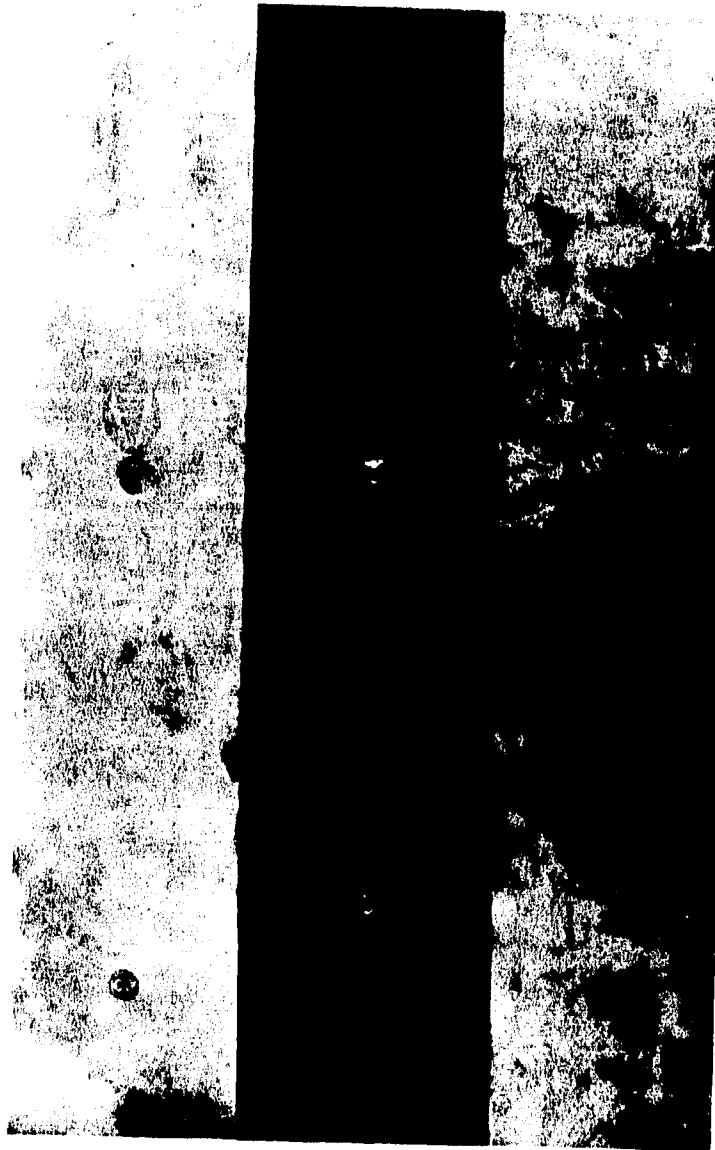


Fig. Nº2

Serie: La diosa blanca
Oleo con aplicaciones
sobre lienzo
167 x 111 cm 1995

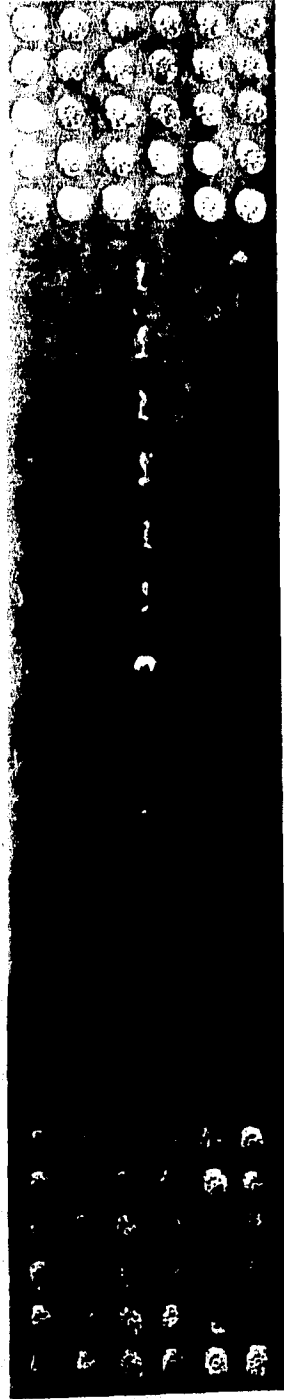


Fig. Nº 3

Serie: La diosa blanca
Oleo con aplicaciones
Sobre lienzo
167 x 37 cm 1995



Fig. Nº 4 Serie: La diosa blanca
Oleo con aplicaciones
sobre lienzo
167 x 37 cm 1995



Fig. Nº 5

Serie: La diosa blanca
Oleo con aplicaciones
sobre lienzo
167 x 74 cm 1996



Fig. nº 6

Serie: La diosa blanca
Oleo con aplicaciones
sobre lienzo
167 x 111 cm 1995



Fig. Nº 7 Serie: La diosa blanca
Oleo con aplicaciones
sobre lienzo
167 x 37 cm 1995

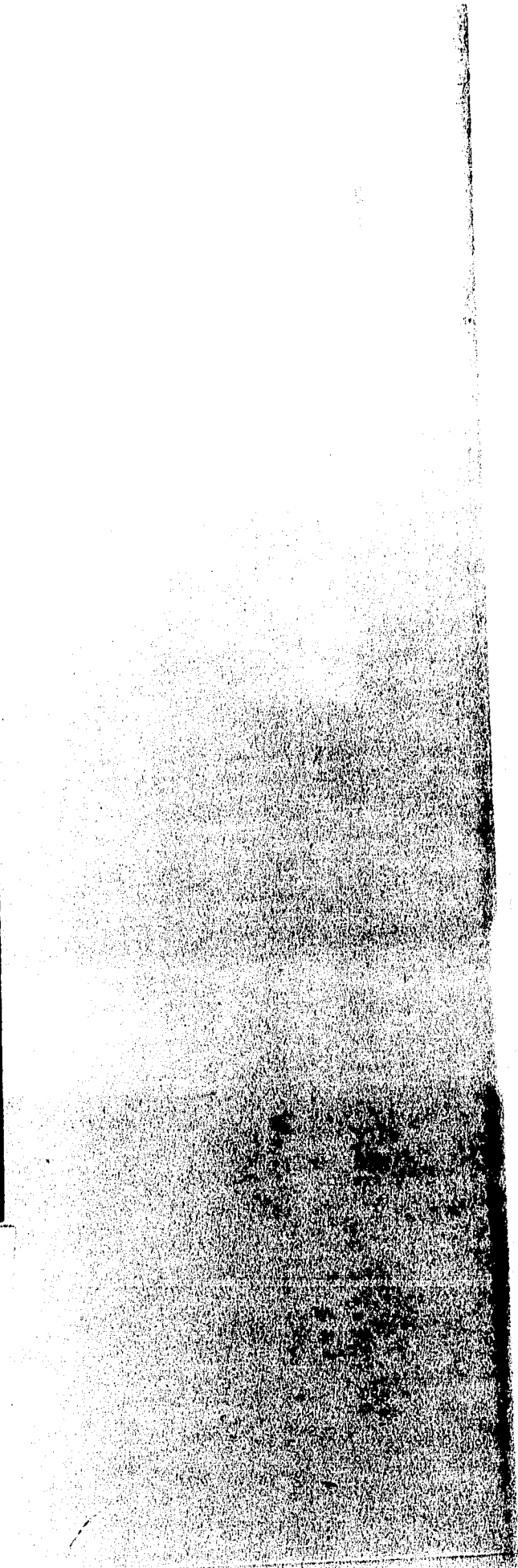




Fig. Nº 8

Serie: La diosa blanca
Oleo con aplicaciones
sobre lienzo
167 x 148 cm 1996

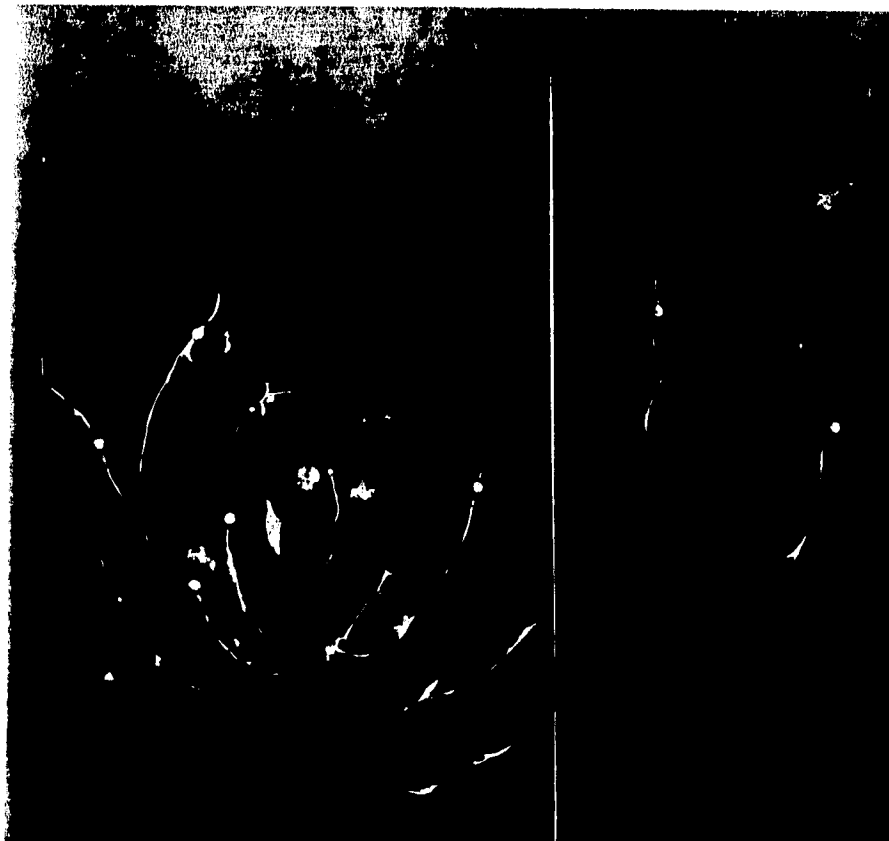


Fig. Nº 9

Serie: La diosa blanca
Oleo con aplicaciones
sobre lienzo
167 x 185 cm 1996



Fig. Nº 10

Serie: La diosa blanca
Oleo con aplicaciones
sobre lienzo
167 x 111 cm 1996



Fig. N° 11 Porté de la félicité
Collage
84 x 56 cm 1991



Fig. Nº 12 Erase una vez
Oleo sobre madera
60 x 30 cm 1993



Fig. Nº 13

Lluvia de estrellas
Oleo sobre aglomerado
109 x 153 cm 1994



Fig. Nº 14 Secretos
Técnica mixta
122 x 53 cm 1993



Fig. Nº 15

Pasarela del día a día
Collage
56 x 84 cm 1991



Fig. Nº 16

París 2121
Técnica mixta
61 x 40 cm 1992

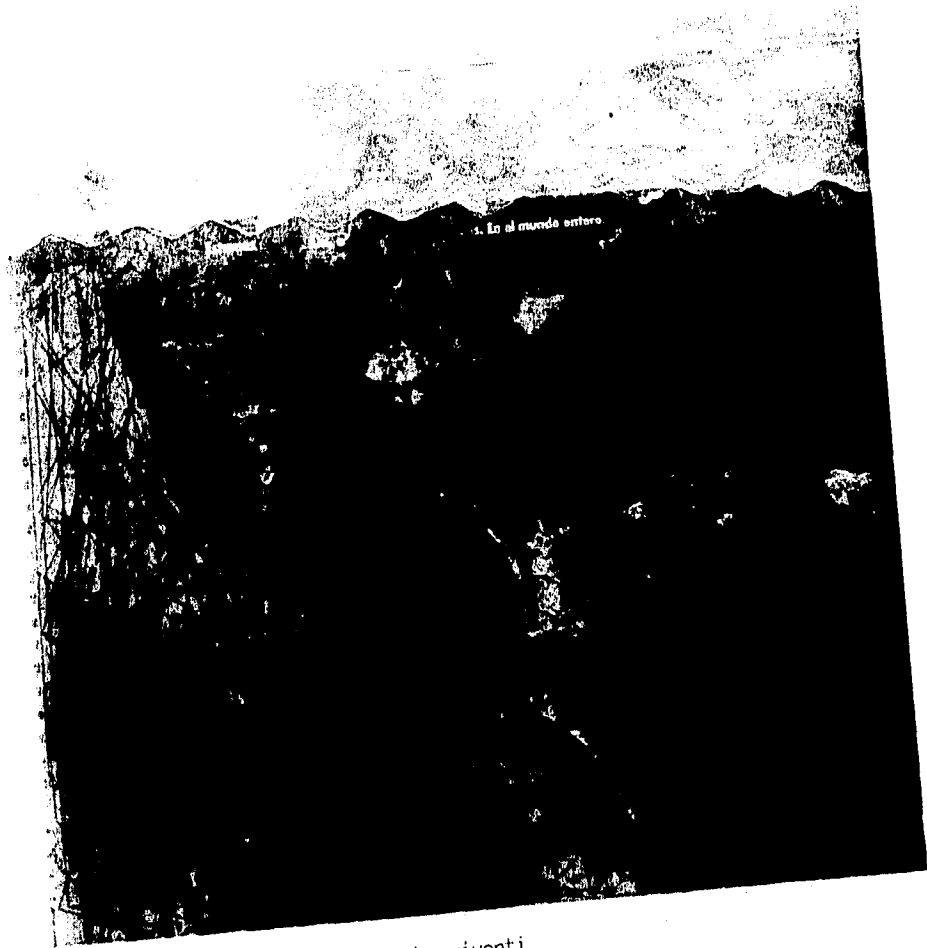


Fig. Nº 17

Mundus viventi
Técnica mixta
61 x 61 cm 1992