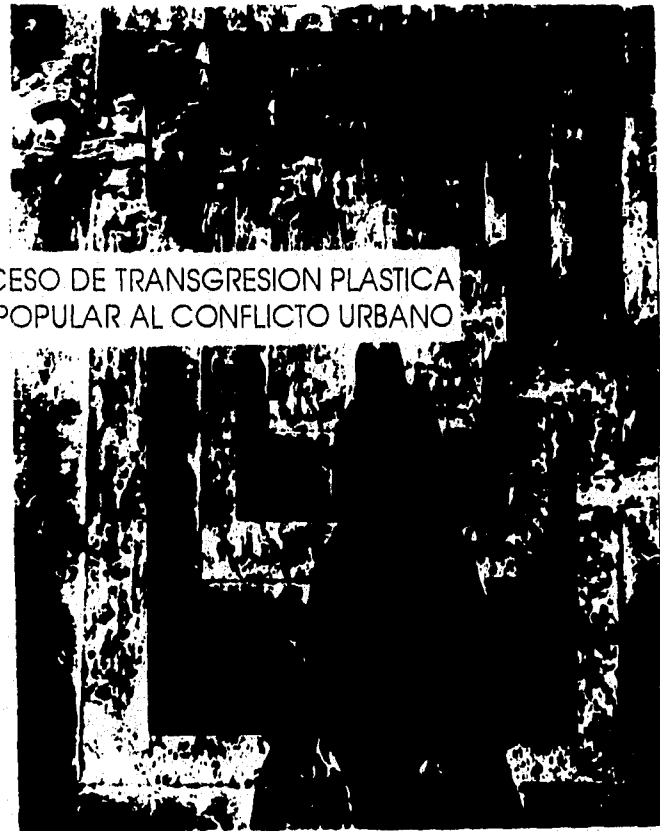




00261

1
2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO



PROCESO DE TRANSGRESION PLASTICA
DESDE LA FIESTA POPULAR AL CONFLICTO URBANO

TESIS DE GRADO QUE PARA OBTENER LA MAESTRIA EN ARTES VISUALES EN
ORIENTACION PINTURA PRESENTA ENRIQUE ESTUARDO ALVAREZ CRUZ.
MEXICO, 1996.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
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 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.

Asesores:

Mtro. Francisco de Santiago Silva.
Mtra. Aurora Zepeda Guerrero.
Mtro. Julio Chávez Guerrero.
Mtra. María Eugenia Quintanilla Silva.
Mtro. Carlos Blas Galindo Mendoza.

El lejano borde del distante sueño, aparece desnudo; las climas sólo muestran otras azules distancias, la materia del tiempo hace arribo, para Invocar recuerdos en cascadas que vivifican los caminos; los rostros más amados, maíz, cebada en flor, delicadas manos de piedra, pies partidos, bultos de barro y enmudecidos firmamentos; en las brumas que ennegrecen mis manos vuelan arenas repletas de preguntas nuevas. Se escapa mi voz en el paralizado instante de milenios... desaparecen... se proyectan; entonces creo y debo; más allá de formalismos y formalismos extenderme... decir "gracias" y empezar de nuevo.

Agradecimientos

a mi Madre y Hermanos
Mtro. Julio Chávez Guerrero
Mtra. Carolina Viñamata
Organización de Estados Americanos
al Pueblo de México
Amigos en General.

INDICE

<i>INTRODUCCION</i>	2
<i>CAPITULO I</i>	
MARCO TEORICO REFERENCIAL	3
<i>CAPITULO II</i>	
2.1. EL ESPACIO GEOGRAFICO Y LO TRADICIONAL.	17
2.2. LA FIESTA POPULAR	19
2.3. LA PRODUCCION DE IMAGENES	23
2.4. PRESENTACION DE FOTOGRAFIAS.	27
<i>CAPITULO III</i>	
3.1. LO URBANO Y LA CULTURA OFICIAL.	33
3.2. EL ESPACIO URBANO Y LOS SECTORES POPULARES	35
3.3. LA TRASCULTURACION	38
3.4. SEGUNDA ETAPA DE PRODUCCION DE IMAGENES.	41
3.5. PRESENTACION DE FOTOGRAFIAS	43
<i>CAPITULO IV</i>	
4.1. TERCERA ETAPA DE PRODUCCION DE IMAGENES	50
4.2. PRESENTACION DE FOTOGRAFIAS	54
<i>CONCLUSIONES</i>	72
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	77

INTRODUCCION

La intención del presente trabajo es tratar de visualizar el panorama contextual que en definitiva es el motivo gestor de la producción de imágenes.

Por cuanto la obra plástica que he venido realizando es el recorrido intencionado desde las zonas rurales del Ecuador, haciendo referencia a las fiestas campesino populares, en una relación directa y vivencial con el fin de apropiación de muchas de sus categorías estéticas, para luego llegar al espacio urbano y experimentar también vivencialmente este contexto con todas sus connotaciones del presente momento histórico, vivir y observar las mutaciones en la producción de imágenes con respecto a las primeras lo que se consideraría una experimentación plástica.

En esta experiencia está el reencuentro con etapas anteriores de la infancia, en donde vivía de cerca todas estas manifestaciones culturales campesinas y que fueran negadas luego por la educación oficial y la relación con otros tipos de grupos sociales de la población, vino luego la revalorización en busca de una identidad velada, con el reconocimiento en estas fiestas de carácter mestizo e identificarme con esta condición, que es de donde parte la producción plástica.

Visto de esta forma, tenemos que: en definitiva todo cuanto se diga se constituye en un marco teórico que es el soporte del trabajo plástico, sin embargo por motivos de trabajo y por metodología, el marco de referencias conceptuales se presenta como un capítulo: pero lo más importante de esto es situar el punto de arranque, del cual es producto el trabajo plástico.

CAPITULO I

MARCO TEORICO REFERENCIAL

No existe la pretención en el presente trabajo de crear o aportar nuevas teorías, o esclarecer conceptos; sino más bien presentar un estado de cosas, el tratar de entender personalmente el pensamiento y contradicciones del hombre "moderno" en sociedades tercer mundistas, particularmente latinoamericanas.

Antes de tratar de encontrar y dar definiciones de conceptos es necesario tener en cuenta el hecho de que esas definiciones no son estructuras inamóviles e inmutables, siendo que muchos de estos son tema de debate, más aún en el momento actual en el que se suceden cambios acelerados, de modo que es prudente dejar instancias abiertas en donde quepa la posibilidad de redefiniciones o replanteamientos.

Se parte así del término cultura, el que sin duda llevaría a otros, que subyacen o que dependen de este y dentro del cual definitivamente se encuentra el hacer plástico.

" Se entiende cultura como la forma de vivir de una sociedad, comprende así innumerables detalles de conducta pero con características comunes. Todos representan la respuesta normal anticipada de cualquier componente social" (1), así la cultura estaría dotando de herramientas comunes para facilitar la inter-relación entre los miembros de un grupo humano, lo que a la vez determina una identidad. También la cultura es un bien de la sociedad en constante reciprocidad evolutiva y transformadora.

" Cultura es como dice Scheler, humanización, pero esta humanización se refiere tanto al "proceso que nos hace hombres" como al hecho de que los mismos productos culturales queden humanizados, impregnados de humanidad. La historia del hombre como historia de la cultura es así el proceso de la transformación de su mundo y simultáneamente de la transformación del hombre" (2)

1. Ralph Linton, *Cultura y Personalidad*. México 1945. pag. 34
2. José Ferrara Mora. *Diccionario de Filosofía*. México 1944 pag. 156

Se diría entonces que la cultura no es algo estático sino que es dinámica y evoluciona al igual que el hombre, visto así habría que tomar esto en cuenta en el momento de hacer juicios de valoración cuando se habla de un proceso de cambio en los patrones culturales, y el valor de las tradiciones, teniendo presente que esto también es parte de la cultura. Al mismo tiempo se entiende que la elaboración, producción de objetos, bienes utilitarios o estéticos ya sea materiales orales, etc., tienen relación directa con la cultura, formas que se arraigan llegando a constituir las tradiciones, conformando así junto con estos los rasgos de identidad.

Entonces, la cultura guarda dentro de sí la contradicción entre transformación, evolución y tradición; la repetición de hechos y rituales que abrazan un conglomerado humano, cuya producción forma una identidad cultural, el carácter de la cultura que renueva y transforma paulatinamente a la sociedad en base a la interrelación contextual, a los propios progresos técnicos y de pensamiento, a su vez iría transformando o desechando formas culturales "antiguas" o tradicionales. Cabría aquí la interrogante, de si las tradiciones estarían destinadas a desaparecer en un acelerado proceso de cambio de formas de vida ?

“ Ese conjunto de bienes y prácticas tradicionales que nos identifican como nación o como pueblo es apreciado como un don, algo que recibimos del pasado con tal prestigio simbólico que no cabe discutirlo, son la base mas secreta de la simulación social que nos mantiene juntos... La perennidad de esos bienes hace imaginar que su valor es incuestionable y los vuelve fuente del consenso colectivo, mas allá de las divisiones entre clases, étnias y grupos que fracturan a la sociedad y diferencian los modos de apropiarse del patrimonio” . (3)

Muchas de las categorizaciones de la vida social tienen un carácter dialéctico y existen en base a sus contradicciones, en este caso por un lado está el valor de cohesión e identidad que pueden dar las tradiciones y por otro su funcionamiento como medio de dominio y control; los posmodernistas la han identificado como algo que estanca y ata al pasado, dado la necesidad del ser humano de explorar y experimentar nuevas formas; pero se han pronunciado otros sectores que defienden la necesidad de su preservación; en la actualidad en las culturas latinoamericanas y particularmente en Ecuador se pueden notar ciertas 4

alteraciones en muchas de sus tradiciones, así como la desaparición de otras, sólo en zonas más aisladas de los centros urbanos grandes, las tradiciones se mantienen casi intactas, también es evidente que el hombre por su naturaleza de ser social siempre tiende a formar; y crear o ir haciendo tradiciones que le permitan reproducir sus formas culturales y poder sociabilizar en subgrupos familiares, barriales, etc.

“ Tener una identidad sería, ante todo, tener un país, una ciudad o un barrio; una entidad donde lo compartido por los que habitan ese lugar se vuelve idéntico o intercambiable. En esos territorios la identidad se pone en escena, se celebran las fiestas y se dramatiza también en los rituales cotidianos” ⁽⁴⁾

Así el individuo se siente seguro al manejar las convenciones, conocer; utilizar códigos, poder inter-relacionarse y moverse sin dificultad en un espacio determinado, saber que pertenece a esa forma cultural y a ese espacio geográfico, **“ la identidad colectiva no planea sobre los individuos, resulta del modo en que los individuos se relacionan entre sí; no es una esencia, sino un sistema de relaciones y representaciones; tampoco es un paradigma inmutable, sino un proceso activo y complejo, históricamente situado y resultado de conflictos y luchas. Las identidades emergen y varían en el tiempo, son instrumentalizables y negociables, se retraen o se expanden según las circunstancias y a veces resucitan.”** ⁽⁵⁾

Es evidente que las clases dominantes y populares por su posición y condición económica dentro del sistema en que se desenvuelven, desarrollan sus propias formas o convenciones culturales; conformando así una cultura hegemónica y otra popular; en nuestros países latinoamericanos y en particular; en el Ecuador esta élite (en referencia a los sectores hegemónicos) tiene su origen en la colonia y por su raíz occidental ha venido manteniendo su cultura a la sombra de las manifestaciones culturales europeas, hasta llegar a la actualidad propugnando un internacionalismo y promoviendo todo lo que el mundo occidental considera como válido. Como esto en gran medida obedece a intereses económicos, se convierte en portavoz de los grandes centros hegemónicos internacionales, así, impone sus valores en base al poder y los medios que posee; aunque han existido ciertos intentos de afirmar una identidad y tomar de lo popular algunas formas que coadyuven a ello, siempre la cultura hegemónica termina alejándose y menospreciando este tipo de expresión.

4. *ibid* pag. 301

5. Bonfil, Guillermo. *Nuevas Identidades Culturales en México*. pp. 26-28

Las culturas hegemónicas en América Latina por cuanto su origen y sistema de dominación es colonial ha marcado honda huella en los comportamientos sociales de la actualidad, así como también una escala de valores estéticos que obedecen a ese sistema anterior, de lo cual se deriva una serie de complejos y prejuicios colectivos.

“ La separación entre la estética hegemónica y la popular se ahondó tremendamente en la colonia y se inició nuestra escisión estética o si se quiere, la religiosa. A la pluralidad cultural de los indígenas se sumó la pluralidad cultural de una España recién liberada del varias veces centenario yugo árabe, que se hallaba pasando del feudalismo al renacimiento y que dejó su impronta en las culturas populares latinoamericanas” ⁽⁶⁾

Es de notar entonces el proceso de mestización que se vá produciendo al conjuntarse varias pluralidades culturales, enriqueciendo así la popular, a más de que al mestizarse se van velando los orígenes de muchas formas culturales, pero es aquí también donde se van marcando una escala de valores que perdura hasta la actualidad.

“ El sistema español de valores estéticos difundía la superioridad de su gusto, mientras despertaba admiración entre los indígenas y los suscitaba subrepticamente un aminoramiento” ⁽⁷⁾ lo que ahonda esta situación es la representación de los santos, deidades que reproducen la fisonomía de los colonizadores, promulgando ésta como paradigma de belleza. **“ Hubo razas superiores e inferiores y consecuentemente se fue separando la cultura popular de la hegemónica, al transformar al catolicismo con inserciones indígenas, africanas y mestizas”**. ⁽⁸⁾

Pero por la forma de imposición y dominio estas categorizaciones aún se mantienen en los sectores populares y dominantes, lo que se ve reforzado por la creciente influencia de los centros hegemónicos internacionales y principalmente por el mantenimiento de ciertas estructuras de poder que han hecho que los sectores hegemónicos nacionales sean los descendientes de los de la colonia, pese a revoluciones y declaraciones de libertad, pues estos sectores nunca perdieron sus instancias de poder, en base a pactos y convenios, quienes

6. Acha, Juan. *Culturas Estéticas de América Latina*. México 1993 pag. 62

7. *Ibid* pag. 71

8. *Ibidem* pag. 85

mas bien fueron ganando espacio político y económico y por tanto de control, de ahí que los esquemas estéticos emanados por esta clase se han enraizado en nuestras sociedades, tal es así que los mismos grupos sociales populares no aceptan que uno de sus miembros acceda a posiciones económicas más holgadas ya que se juega que la apariencia no es digna de lo que posee, o no aceptan recibir órdenes de un igual, el menosprecio y racismo en este sentido proviene primero de las clases dominantes; así los trabajos menores se los concibe ligados a la identidad racial, una situación contraria es considerada anormal.

Este esquema de valoración y subvaloración se repite sobre las expresiones estéticas que cada sector produce.

Aunque en los últimos tiempos se presentan ciertas ambivalencias, puesto que a pesar de que los sectores hegemónicos por mucho tiempo se cuidaron de no "contaminarse" de elementos indígenas, no lo lograron completamente y en la actualidad tratan de defenderse de los internacionalismos en base a los ingredientes autóctonos ⁽⁹⁾ a la vez que absorben y emanan las formas internacionalistas, al mismo tiempo se enorgullecen de los vestigios prehispánicos adoptándolos como referentes de identidad, pero se avergüenzan de los indígenas negando cualquier vínculo con estos. Esta conducta es imitada por la gran mayoría de los sectores medios de la sociedad.

“ Lo que llamamos arte popular no tiene verdadera existencia sino en oposición al concepto de arte culto. Esta resulta una piedra de tope ineluctable. En consecuencia, parece que el arte popular no existe como tal sino en referencia a su contraparte culta. Es necesaria la presencia del binomio, arte-arte popular para que éste adquiera su ser. Podría decirse que el objeto jícara de Michoacán o el objeto grabado de José Guadalupe Posada tenían una presencia en el mundo, válida y actuante, aún antes de que apareciera el concepto que los engloba y señala; pero no por eso deja de ser verdad que existían, como tal jícara o tal grabado, no como arte popular.

Es decir, el concepto de arte popular nace para distinguir, no para definir. Por lo que toca a la historia de Occidente y sus aledaños, la presencia del arte popular se hace sentir más fuertemente en razón directa de la canonización del arte (culto)” ⁽¹⁰⁾.

9. Ibidem pag. 204

10. La Dicotomía entre Arte Culto y Arte Popular. Coloquio Internacional de Zacatecas. pag. 257

Se ha tratado de relacionar al arte popular con las manifestaciones artísticas autóctonas, según sociólogos **“ En la colonia las grandes capas de población indígena mantuvieron su producción original, modificada por la influencia técnica artística introducida por el conquistador pero siempre orientada de acuerdo con su estilo de vida paulatinamente modificado ”**⁽¹¹⁾ se podría decir que éste es un rasgo general en América Latina o por lo menos en las zonas donde no se exterminaron a los indígenas, particularmente en Ecuador se produce esta situación, de la cual se deduce que no existen manifestaciones puramente auténticas, pues al menos en las etnias que mantienen sus tradiciones, estas han sido alteradas por tanto su cultura y sus objetos artesanales o artísticos, su proceso de mestización cultural se inició en la colonia y aún no termina, lo que hoy también se extiende a sectores que se encuentran en medio de todo este proceso y que están en contacto más directo con las influencias externas y la contemporaneidad, son estos los agentes que van induciendo las transformaciones en las manifestaciones culturales; es aquí donde también se genera el arte popular, que como antes se dijo, no para definir sino para distinguir ya que simplemente sería otra forma de arte.

“ Nosotros, he dicho somos los que llamamos arte popular a algunas obras; no sus creadores, que o bien piensan que no están haciendo arte, o piensan que están haciendo arte a secas No es posible en este discurso hacer referencia a ese problema muy importante de la teoría del arte; es a saber si toda obra que se propone a sí misma como artística lo es realmente. ”⁽¹²⁾

La visión o valorización de tal cualidad estaría siempre sujeta a concepciones de tipo cultural de ahí que el arte oficial o canónico como algunos autores lo llaman no acepte como arte a una manifestación desprovista de academias, destreza, refinamiento y calificada de mal gusto, cabe señalar que si al arte popular se le relaciona con la artesanía, esta requiere de un conocimiento técnico y de una formación en talleres según su especialidad.

“ Arte popular”. Era esa la única manera conceptual de reconocer valores artísticos en obras que no correspondían con los cánones del arte.

11. Arte Popular Mexicano. pag. 12

12. Op. Cit. Coloquio ... pag. 269

Por cierto, y es el caso decirlo, la invención del nuevo concepto debe situarse entre los elementos que empezaron a poner en tela de juicio la idea misma de arte (primero una idea de arte); y que han contribuido a ponerla en crisis. Al mismo tiempo que adelantando el proceso, la frontera entre ambas formas de arte, entre ambos conceptos, empieza a parecernos cada vez más borrosa. ⁽¹³⁾

A lo que hay que añadir que el mismo concepto de arte en la actualidad no ha podido ser definido con claridad, el cual adquiere valor y concepción particular, para cada grupo social, económico, político, etc., que conforman nuestras sociedades.

“ El arte popular queda relacionado con el folklore en la medida en que se lo piensa como una reserva de la tradición y de la conservación de formas culturales.

El folklore se apoya, objetivamente, sobre las premisas de mantener ciertas tradiciones culturales, que subsisten en los grupos menos contaminados con las civilizaciones tecnológicas” ⁽¹⁴⁾

Pero a pesar de que el folklore engloba las manifestaciones populares más auténticas se le otorga una valoración peyorativa, la expresión “folklórico” encierra lo corriente, vulgar kitsch, etc, y dentro de todo esto se le alinea a la base de la pirámide social. **Marx se refiere a este tema diciendo que es “ aquel lastre”, aquel pasado espíritu retrogrado, el que no conserva analíticamente, buscando su vigencia, sino por inercia creativa, desgastando el modelo, por uso y abuso del mismo. O bien funciona como tecnología, clasificando y archivando los comportamientos típicos, o bien como manipulador, el deterioro de canciones, bailes, trajes, textos repetidos por el folklore y convenientemente arreglados para presentarlos. ⁽¹⁵⁾**

Mucho de lo dicho anteriormente puede ser real pero hay que reconocer la imaginación e inventiva , en renovación de formas artesanales con fines comerciales, de hecho cada región y país, ha explotado esta situación, llegando a ser fuente de subsistencia de miles de familias también grandes capitales son invertidos en empresas que explotan el “folk” utilizándolo como símbolo de identidad.

“ Los hechos culturales o tradicionales son hoy el producto multideterminado de actores populares y hegemónicos, campesinos

13. Ibid pag. 257

14. Ibidem pag. 65

15. Ibidem pag. 65

y urbanos, locales nacionales y trasnacionales.

Por extensión es posible pensar que, lo popular, se constituye en procesos híbridos y complejos usados como signos de identificación elementos procedentes de diversas clases y naciones

(16)

Los procesos de cambio generados por la interrelación de los diferentes sectores de la población con móviles principalmente económicos o de otra índole, en el marco de la modernidad y el progreso, aceleran o acentúan sus influencias culturales, formando así el híbrido, producto del mestizaje; autores ecuatorianos como Agustín Cueva y Pedro Saad han juzgado a esto como una degradación que va terminando con el buen gusto estético "el híbrido" que no da nada, un cero que puede recibir todo al no identificarse enteramente con ninguna de las polaridades que la generan, ya que en este proceso se van velando los verdaderos sentidos de las manifestaciones de mas raíz, las cuales al ser repetidas mecánicamente pierden valor y marcan su ruta de extinción. Se ha dicho también que esta condición de hibridez es causa de una incapacidad de producir bienes culturales ya que sus productos sólo se identifican con uno u otro sector cultural.

Aunque el término híbrido justamente estaría denotando esta condición, no se ha querido reconocer que este proceso de mestización a generado manifestaciones que si han llegado a identificar al ser latinoamericano, esta situación es lo que a hecho que muchos trabajadores de la cultura y las artes hayan ido en búsqueda de una identidad para afianzar y desarrollar sobre una base un movimiento cultural, desconociendo la identidad mestiza ya existente, se debe buscar en esta instancia elementos que permitan el desarrollo de expresiones culturales en los que estén representados todos los sectores y que respondan a la necesidad de forjar una realidad cultural que no esté a la sombra de los centros hegemónicos internacionales.

" Mestizajes o eclecticismos, sincretismos o síntesis, hibridaciones o aleaciones implica así mismo gestar innovaciones de la tendencia importada o bien la transustanciación de ésta para generar una nueva" (17)

En esta situación de cruce se producen diferentes instancias de

10

16. Op. Cit. García, Nestor. pag. 205

17. Op. Cit. Acha, Juan. pag. 154

combinación que Bonfil Boltalla en su libro Nuevas Identidades Culturales en México divide en: amalgamación, cuando dos o más grupos se unen para formar un nuevo grupo más amplio; la incorporación, cuando un grupo asume la identidad de otro, así también la división; cuando un grupo se escinde en dos o más de sus partes componentes y por último la proliferación es cuando uno o más grupos (frecuentemente todos) generan un grupo adicional.

Pero en todo este ámbito de situaciones mucho se maneja el término "arte" ¿pero qué es el arte en sí? cuál es esa categorización que da esa valoración en cada instancia donde se producen manifestaciones culturales a las que se les llama arte.

No son pocos quienes coinciden en que éste es indefinible y a lo mejor algunas de las conceptualizaciones dejan fuera del ámbito artístico a muchos productos que se les concibe como tal.

Para Duchamp el arte es el único medio por el cual el hombre se manifiesta como individuo verdadero ⁽¹⁸⁾.

Pero antes que nada se debe tener en cuenta que cada época histórica crea su propia conceptualización de arte. Humberto Eco dice que toda obra de arte expresa una poética y que para comprender una obra es necesario comprender la poética que la orienta; de ahí se habla de una poesía de la poesía, de la muerte de la muerte y la negación de la negación que son categorías dialécticas, de modo que cada vez más la obra de arte se convierte en emoción concreta de una poética; **así el arte sería el continuo diálogo de poéticas y no el discurso básico de la estética.** ⁽¹⁹⁾

"Las obras de hoy no se pueden mirar a través de los códigos estéticos de siempre, y ojalá estemos viviendo un momento "de apertura" pero lo más importante es que estas manifestaciones plásticas han transformado la reflexión. Al atreverse a mirar, a usar los más emotivos materiales y a romper con las clasificaciones, las que han obligado al espectador, y también a la crítica a salir de su comodidad y replantearse de nuevo el concepto de arte, un concepto abierto porque no hay condiciones estrictas y preestablecidas para su aplicación" ⁽²⁰⁾.

18. Pierre, José. El Futurismo y el Dadaísmo pag. 64

19. Eco, Umberto. La Definición de Arte pag. 258

21. Gutiérrez, Natalia. Artistas Colombianos. Revista Polyester pag. 25

Esta apertura conceptual se viene gestando a partir de su desacralización y el agotamiento de las vanguardias.

" El arte es una tontería dijo Jacques Vache, y Picabia, el arte es un producto farmacéutico para imbeciles"; "para los burgueses" (21). Canclini en culturas híbridas cita a Horacio Zavala quien compara el arte con la cárcel " la probable muerte del arte no genera" "la muerte del mundo del arte" como la cárcel, ese mundo es "un sistema cerrado, aislado y separado", "una totalidad que limita la libertad excluyendo y negando, donde todo sofoca, de la cual sólo es posible sustraerse mediante "la propia imaginación forzada." (22)

" Todo arte es mágico, o de lo contrario no es arte. Quiero decir que el arte es el agente de transmisión de ciertas fuerzas psíquicas y desde siempre y en todas las culturas, ha permitido al hombre expresar y saciar una necesidad de magia.

La única realidad del arte constituida por la experiencia alucinatoria, alrededor de la cual se constituyen los ritos y se expresa nuestro pensamiento mítico... La era de los alucinógenos inaugura un nuevo estado de espíritu y rompe con las preocupaciones industriales de la civilización, para consagrarse a la revolución del ser" (23)

A lo mejor el arte es todo eso y mucho más; ya que, en él existen las fuerzas encontradas, las luchas dialécticas así como la misma condición del ser humano por ser producto de este, en donde se amalgaman todas estas categorías y tal vez por eso es mágico, lo mágico en su inexplicable naturaleza sujeta a la percepción sensible, porque mientras más desarrolla el pensamiento humano más se diluye y por tanto se ha abierto este concepto, al parecer en cada desacralización, protesta, mitificación, etc. siempre está presente la esencia misma del ser humano más allá de las culturas o filosofías, siempre está latente un punto que nadie ha podido teorizar, quizá llegando a niveles metafísicos en los que se encontraría el "verdadero" sentido del arte.

Pero en todo este concierto de elementos que conforman la realidad actual latinoamericana, particularmente la ecuatoriana, que se ha declarado multiétnica y pluricultural, realidad que se ha enmarcado en el tan cuestionado posmodernismo, que se dice **" no es un estilo, sino la**

21. Op. Cit. Pierre, José. pag. 52

22. Op. Cit. García, Nestor. pag. 128

23. El Happening. pag. 31

copresencia tumultuosa de todos, el lugar donde los capítulos de la historia del arte y del folklore se cruzan entre sí y con las nuevas tecnologías culturales. ⁽²⁴⁾

Muchos sectores en nuestros países se han investido de esta "posmodernidad", al rededor de la cual se discute y se problematiza; esto resulta un tanto paradójico en realidades compuestas de un capitalismo subdesarrollado y dependiente, con claros atrasos tecnológicos, en donde grandes sectores de la población jamás han conocido la modernidad y se mantienen en los mismos estados de explotación y dominio que en tiempos de la colonia, pues la posmodernidad para nosotros sería mirar la modernidad lejana y cara, sería este estado de cosas; los desbalances internacionales, la reproducción interna de estos, tanto económicos, sociales y culturales, sumado a las distintas temporalidades y arcaicos modos de producción, lo que ha derivado en un desconcierto total, como conciencia acrítica, la devaluación de los valores de identidad provocados por una fuerte penetración transculturizadora que lo único que pretende es unificar los mercados en pos de la disputa y el reparto del mundo por parte de los grandes centros hegemónicos internacionales.

A principios del siglo XX se concebía a la modernidad como un proyecto de cambio y mejoramiento de estructuras y forma de vida, para los años 50 este concepto se cambia por la modernización enmarcada en el capitalismo dependiente con relación a centro y periferia, se dan los proyectos desarrollistas, urbanización, tecnificación, etc., y en los años 70 la posmodernidad; caracterizada por la marginalidad, aglomeración, pérdida de identidades colectivas, decadencia de fin de siglo, nace aquí la necesidad de buscar la recuperación de los valores colectivos, de las identidades disueltas, se habla de la deshumanización y robotización de los individuos, del desencanto y desquiciamiento de las sociedades urbanas, por una realidad agobiante, proceso que sólo a marcado la destrucción y depredación de los bienes naturales y su consecuente deterioro, la acentuación de las brechas entre países desarrollados y "subdesarrollados".

Pero por otro lado, se dice que la discusión sobre la posmodernidad sólo es una cortina de humo ante el fracaso del sistema capitalista en cuya voracidad ha puesto en peligro al mundo y a sumido a la humanidad en un proceso de decadencia.

Dentro de todo este ámbito de situaciones, se diría que generalmente el contexto en donde se desembuelbe e artista, siempre influirá en su trabajo, a pesar de que esta no sea su intención, su entorno se hace presente aunque sea de manera velada hecho que podría verse en toda época, cultura y lugar de cualquier parte del mundo; muchos artistas concientes de la importancia de esta situación han pretendido dar más coherencia a su trabajo buscando una mayor relación de éste con su contexto, avocándose para esta búsqueda de nuevas o mayores alternativas expresivas en la experimentación plástica. Claro que la experimentación plástica en muchos casos solamente se remite a la técnica y el uso óptimo de materiales, pero lo que dá mayor sentido a la experimentación plástica es la búsqueda en los planos semánticos. Asunto que con el tiempo a través de la historia a devenido en la crisis del arte, y el fin de las vanguardias, que en definitiva son sinónimo de lo experimental.

" En una especie de dialéctica entre formas nuevas y habituación de los consumidores a ellas, y entre forma y forma, la vanguardia no hace más que producir formas que apenas producidas ya no son de vanguardia y exigen un nuevo gesto de vanguardia por consiguiente, la vanguardia resulta ser no la excepción sino la regla en la civilización artística contemporánea y por consiguiente aparece como la única forma posible y aceptada por la academia.

Ahora bien, la situación ha de ser admitida y afrontada en toda su contradictoriedad, pues sería puro masoquismo, una vez constatado el hecho, preconizar una muerte del arte o denunciar una crisis insuperable, retirandose a continuación al silencio o a la contemplación del propio vacío". ⁽²⁵⁾

Es así que a pesar de todo esto el experimento se ha venido a institucionalizar, siendo en la actualidad lo único que la academia acepta como arte.

Personalmente en la actividad plástica no me acojo al experimento por lo dicho anteriormente sino porque considero que es la dialéctica de la propia existencia, y por la propia naturaleza humana en la que el hombre siempre manifiesta una inclinación insaciable por las nuevas vivencias las nuevas experiencias, siempre busca el cambio de los viejos hábitos y de las establecidas formas; creo que la actitud en el hacer plástico es lo importante, así como su praxis en base a la experiencia.

" Hay que tomar en cuenta que la experiencia no sólo es una vaga sensibilidad del objeto externo o interno, sino una aprehensión que tiene en sí misma sus propios elementos selectivos, un inmediato contacto que no es confusión con el objeto, mas toma de posesión"
(26)

Es así que en esta búsqueda de experiencia y a la vez experimentación de nuevas vivencias, el hacer plástico puede recurrir a esto como recurso para alcanzar otros puntos de referencia o simplemente otras motivaciones que alimenten o incentiven su producción de imágenes.

" La praxis artística es, una actividad práctica cuyo carácter intencional se pone de manifiesto en relación sujeto-objeto que se establece en ella pero como actividad subjetiva objetivada. Esta objetivación del sujeto en el producto de su actividad determina, a su vez, el modo de juzgar y valorar esta praxis." (27)

En el transcurso del presente trabajo y específicamente en el acercamiento que se hace a la obra en sus distintas etapas se utilizarán terminos propios de un sistema estructural utilizado en la semiología, los cuales en la medida de lo posible, su uso será muy restringido y no porque esté en contra de un sistema de análisis tal, sino más bien porque, concientemente la obra no ha sido gestada enteramente de esta manera, pues en gran parte de ella está mas presente cierto sentido intuitivo, viseral, donde se vé presente el accidente, el azar o simplemente caprichos que a lo mejor pueden parecer, burdos o fuera de tono, que hace presente un nivel lúdico que bien es capaz de tener una dosis de humor, todo lo cual puede llevar a quien se enfrenta a la obra a interpretaciones diversas, que no necesariamente hayan estado previstas en una estructuración de lenguaje con significado unívoco, a pesar que situaciones abiertas también trata la semiología no es intención polemizar estos sistemas o ver cuales son sus virtudes y defectos ; la adopción de ciertos términos es mas bien por economía y por englobar todo un discurso en una palabra, que sea suceptible de ser repetida varias veces.

Términos como "proxemia" con funciones lingüísticas, puede ser utilizado, con referencia al acto de buscar distancias que ayudan a comprender las representaciones pictóricas así también se utiliza el término "ruido", entendiendolo como una densidad cuantitativa de unidades de aplicación pictórica, cada una de estas unidades vendrían a ser

15

emisores de "información" los cuales estructurarían significados a manera de mosaico, al no haber jerarquizaciones, presentando los mismos valores de intensidad y forma, sin un orden evidencial y procediendo de diversas fuentes, no permiten una codificación o comprensión inmediata de lo que podrían ser sus componentes. **" Hay, pues un umbral mas allá del cual la riqueza de información se hace "ruido" "**.

" Tengamos en cuenta también que el ruido puede convertirse en un signo... hay expresiones que no son sino una organización de ruidos que es lo que los evidencia como signos" (28). Se les categoriza con colores, el blanco cuando no informa en lo absoluto y rosa que es cuando "todos los emisores están abiertos que sería el caso de la obra en cuestión, lo que ha sido tratado como atmósfera circundante, vibración visual, fondo, marco escenográfico, contextual, etc.

Por último y para finalizar este capítulo me parece necesario anticipar que como autor no es muy conveniente hablar de funcionamiento o efectividad de la obra, sino más bien de la intencionalidad. Sólo el espectador podría dar un juicio a cerca de su efectividad; el autor actuaría parcialmente, manipulando con la palabra lo que en verdad la obra no alcanza.

CAPITULO II

2.1 EL ESPACIO GEOGRAFICO Y LO TRADICIONAL.

" Qué es la provincia para usted ? preguntaron al folclorista argentino Félix Coluccio a fines de 1987; el contestó. Es el alma del país. Cuando pienso en una solución posible, veo que sólo podrá llegar desde allá. En el interior están seguros la permanencia de los valores culturales, el respeto a la tradición, y sobre todo, el hecho de que las comunidades hacen algo trascendente por ellas respetando su identidad" ⁽¹⁾

Efectivamente en las zonas alejadas de las grandes urbes en donde las relaciones de producción muchas veces viven la premodernidad, por lo menos es lo que sucede en muchos poblados ecuatorianos, donde se quedaron los rasgos prehispánicos sincretizados con los coloniales y que por su lejanía, marginación y automarginación en muchos casos, la tradición se mantiene casi intacta y se dice casi, ya que a pesar de todo, la influencia urbana y modernizante tiene presencia.

De aquí salen las formas más frescas y espontáneas del arte popular a más de que siguen manteniendo sistemas artesanales de producción y por tanto de supervivencia, este sistema económico deprimido, mantiene en un estado de inercia que a su vez hace que esto se convierta en un círculo vicioso, manteniendo así sus tradiciones casi sin alteraciones, lo que también obedece a que las necesidades que va creando el sistema por medio de los medios masivos de comunicación casi no llega a estos sectores de la población, que a pesar de tener contacto con el sistema, muestra una resistencia cultural; coadyuvada también por la carencia de todo servicio. En esta situación de marginalidad se producen los flujos migratorios que van a incidir en el espacio urbano. Es digno resaltar el caso de una étnia ecuatoriana " Los otavaleños" quienes se han adaptado al medio y al sistema; industrializando sus artesanías las que comercializan ellos mismos por todo el mundo, conservando sus costumbres, vestimenta, idioma a la vez que gran parte de esta población ha alcanzado estudios superiores logrando elevar el nivel de vida de sus comunidades. Ellos han revalorizado su identidad y se han afirmado en ella rebasando la categoría de inferioridad que había

sido impuesta por siglos; pero esto es sólo una excepción con respecto a la generalidad, quienes siguen sometidos a formas de producción casi feudales sin acceso a otra forma de vida en una postración económica de la cual tampoco sus miembros intentan salir por cuanto sus necesidades no responden a esquemas culturales contemporáneos; por tanto su cosmovisión obedece a otro tipo de móviles; estos sectores de la población se encuentran en el extremo de la dicotomía cultural; aunque sus manifestaciones estéticas presentan rasgos sincréticos y mestizos.

Este estancamiento podría hallar explicación en el sistema económico global del cual son parte y del que jamás fueron tomadas en cuenta o sea en los planes modernizadores de la sociedad; que como se dijo anteriormente son productos hegemónicos que se desarrollan en forma dependiente de los centros mundiales, reproduciendo localmente un sistema de centro y periferia en donde se segrega y margina, favoreciendo los centros de desarrollo y los consecuentes desbalances económicos, pues todos estos procesos siempre han obedecido a intereses de clase.

Ante el desencanto de los proyectos de la modernidad, la disolución de las identidades, el desconcierto, la reproducción de marginilidades, acentuación de la dependencia, se piensa en el campo, en el regreso a los orígenes como la salvación del hombre en la medida en que ha perdido sus valores en una realidad en la que todo ha sido desacralizado en donde los símbolos han perdido significado.

Hasta que punto temas como tradición, identidad pueden tener trascendental importancia? cuál es su costo? considerando los estados de marginalidad y postergación en que poblados chicos se mantienen?

" Se puede decir que la tendencia de la modernización es simplemente provocar la desaparición de las culturas tradicionales. El problema no se reduce entonces, a conservar y rescatar tradiciones supuestamente inalteradas. Se trata de preguntarnos como se están transformando como interactúan con las fuerzas de la modernidad" (2)

2.2 LA FIESTA POPULAR

" El rito se distingue de otras prácticas porque no se discute, no se puede cambiar ni cumplir a medias, se cumple, y entonces uno ratifica su pertenencia a un orden o se trasgrede y uno queda excluido, fuera de la comunidad y de la comunicación.

Las teorías más definidas sobre *el ritual*, desde Van Gennep a Cluekman, lo entienden como un modo de *articular lo sagrado y lo profano*, por lo cual lo estudian casi siempre en la vida religiosa. Pero, ¿qué es lo sagrado a lo cual remiten los ritos políticos y culturales ? un cierto orden social que no puede ser modificado, y por eso es visto como natural o sobrenatural. Lo sagrado tiene entonces dos componentes; es lo que desborda la comprensión y la explicación del hombre, y lo que excede su posibilidad de cambiar"⁽³⁾

De este modo en las zonas rurales y poblados pequeños se cumplen los rituales no sólo en las prácticas conmemorativas o sociales, sino que se extienden a la vida cotidiana; pero es en la fiesta popular en donde, conceptualicé que era la instancia en que la cosmovisión popular halla su máxima expresión, ya que por ser conmemorativa y por su herencia colonial, muestra su sincretismo en su carácter mágico-religioso articulando lo sagrado y lo profano, el mito y el rito, aquí es donde se pone en evidencia el pensamiento arquetípico del que habla Jung.

" Se puede percibir la energía específica de los arquetipos cuando experimentamos la peculiar fascinación que los acompaña. Parecen tener un hechizo especial... Los arquetipos crean mitos, religiones y filosofías que influyen y caracterizan a naciones enteras y a épocas de la historia.... Los mitos de naturaleza religiosa pueden interpretarse como una especie de terapia mental de los sufrimientos y angustias de la humanidad en general: hambre, guerra, enfermedad, vejez, muerte".⁽⁴⁾

Así los símbolos míticos son evocados por la herencia psíquica reemplazando los símbolos de fertilidad, tierra, madre, naturaleza (pacha mamma) con las vírgenes, de igual manera el padre - el sol, el Dios y

3. Op. Cit. García; Nestor. pag. 203

4. Op. Cit. Jung, Carl. pag. 76

otros símbolos que representan muerte, renovación, redención, la esperanza, el cambio, etc., los que en muchas ocasiones están presentes en colores, rezos (poemas y loas) y actos, objetos o imágenes.

" Tales símbolos culturales mantienen, no obstante, mucho de su original numinosidad o "hechizo". Nos damos cuenta de que pueden provocar una profunda emoción en ciertos individuos, y esa condición psíquica hace que actúen en forma muy parecida a los prejuicios" ⁽⁶⁾

Por todo el proceso de dominación en principio, y postergación luego; en la fiesta se renueva la supervivencia y renovación del símbolo y su numinosidad en los arquetipos, estos sectores sociales encuentran compensación, sentido y forma de seguir existiendo y en base a esto reproducir sus formas culturales; pues es en la fiesta en donde esta emoción psíquica se desata hasta entrar, en muchas ocasiones en estados de trances evasivos de la realidad y que involucran a todos quienes participan de la festividad.

Es quizá por todo eso, la fuerza y colorido que se pone de manifiesto en tales celebraciones, en esta instancia en la que por medio de los disfraces y máscaras se revisten de dignidad y nobleza negadas en la realidad, así como también es la ocasión para ridiculizar y hacer mofa de los valores impuestos.

" Un jefe primitivo no sólo se disfraza de animal; cuando aparece en los ritos de iniciación con su disfraz completo de animal es el animal: aún más: es un espíritu animal, un demonio terrible... Con el transcurso del tiempo, el disfraz completo de animal fué reemplazado en muchos sitios por máscaras de animales y demonios...La función simbólica de la máscara es la misma que la del originario disfraz animal. La expresión humana individual queda sumergida, pero, en su lugar, el enmascarado asume la dignidad y la belleza y también la expresión horrible) de un demonio animal. En lenguaje psicológico, la máscara trasforma a su portador en una imagen arquetípica". ⁽⁶⁾

Corroborar esta aceveración, el hecho de que en cada fiesta popular están presentes personajes animales con máscaras de monos, perros, tigres, etc., quienes al adoptar la personalidad del animal al que representan en la celebración se les está permitido todo, hasta las

5. Jung, Carl. *El Hombre y sus símbolos*. Ed. Luis de Caralt. Barcelona, 1976, pag. 76
6. *Ibid* pag. 236

agresiones, infundiendo respeto, miedo y admiración en la comunidad a más de que son quienes animan e imprimen alegría al evento, portando llamativas vestimentas.

" El motivo animal suele simbolizar la naturaleza primitiva e instintiva del hombre. Aún los hombres civilizados tienen que darse cuenta de la violencia de sus impulsos instintivos y de su importancia ante las emociones autónomas que surgen del inconciente".⁽⁷⁾

Se podría asociar con esto también la energía del alivido y en el caso de tales sectores sociales, una energía reprimida y acumulada por el resentimiento social, cabe aquí hacer referencia a algunas de las tantas celebraciones en las que la energía de los festejantes es en verdad desbordante y que podrían tener sentido en este aspecto del subconciente; como ejemplo la Fiesta de San Pedro y San Pablo en Cayambe-Ecuador (Fiesta del solsticio), en donde los aruchicos junto a los diablos humas (personajes enmascarados que comandan las danzas) afiebrados exhortan a su comunidad a la toma de la plaza en medio del ruido de campanas e instrumentos musicales, bailando días enteros, entrando casi en trance, en medio de loas y danzas, de igual modo las San Juanas que agitan sin cesar sus siete polleras de diferentes colores, al frente de la iglesia luego de los salmos y bendiciones del cura del pueblo; este ritual de la toma de la plaza es algo característico en las culturas populares de los Andes ecuatorianos, también se puede citar la fiesta, de la "Mama Negra" celebración de la " Virgen de las Mercedes"; La Mama negra es el elemento central de unos 30 personajes de diferente categoría formal y estética, pero que en la fiesta pueden ser hasta más de 100; este personaje central es una mujer negra (hombre disfrazado) que lleva un bebé negro en brazos y baila todo lo que dura la fiesta, a pesar de que su significado se desconoce podría ser una analogía a una virgen morena. Esta fiesta al igual que muchas otras es de vibrante colorido e involucra a la población entera en la que; todos bailan y beben hasta el día siguiente, y al final quedan aletargados y satisfechos luego de la liberación de tanta energía.

Cabe mencionar un aspecto curioso de esta celebración y es la presencia de un personaje " El angel de la estrella" que es uno de los principales miembros del festejo, pues vá de blanco y tiene alas, una corona dorada y un cetro con una estrella, lo curioso es que este ángel vá recitando versos obscenos y picarescos desde que sale de la iglesia hasta que regresa a ella en medio de las risotadas y algaravía de quienes lo

escuchan.

Otro aspecto interesante de esta fiesta es la que evoca a una mujer negra y su bebe en un pueblo en donde no existen negros; pero algunos antropólogos coinciden en que originalmente, en época de la colonia sí existía una fuerte presencia, quedando en la actualidad solamente esta fiesta en la que muchos de los integrantes se pintan la cara de negro. además es la fiesta principal de esas regiones.

Estas formas de liberación de energía del alivido o descargas del recuerdo arquetípico en evocaciones de lejanos rituales mágicos se muestra casi en la generalidad de los festejos populares que están impregnados de una fuerza casi telúrica, ejemplo de ello es también los "Danzantes de Pujilí", "Las vacas locas", "Tejedores de cintas", etc., etc.

Creo que es justo mencionar aquí la forma como se van transformando las vestimentas en muchas de estas fiestas; como los Danzantes de Pujilí que con seguridad antiguamente se cubrían de oro hoy penden de sus tocados, pecheras y colas: focos, flores y objetos de plástico, igual ocurre en otras regiones y fiestas.

" El gusto en el manejo del color es fundamental en el arte popular; mas resulta de primordial importancia cuando es empleado en composiciones esencialmente pictóricas. Obras hay en las que el color es aplicado en violentos contrastes, en combinaciones que se antojan barbaras; sin embargo, la característica sobresaliente es la que *muestra una sabia organización cromática*, que en algunas ocasiones llega a establecer toda una escala de valores, derivada ésta de un gusto natural por el color o de una tradición artesanal, mantenida de generación en generación".⁽⁸⁾

Este gusto por el colorido no sólo es atributo de los objetos artesanales sino de los elementos que están en el diario vivir, en sus prendas de vestir y es en el festejo conmemorativo en donde esto se pone de manifiesto; aquí el uso de los dorados es algo infaltable como signo de lujo, nobleza y divinidad y que además encuentra referentes tanto prehispánicos como coloniales y católicos sobre todo; pues no hay iglesia que no use los dorados, de ahí que este se encuentre mas asociado a la divinidad (el máximo punto en la escala de valores) y forma de rendir culto a los santos, vírgenes y demás, que se liga al exceso de

adornos y atavíos.

2.3. LA PRODUCCION DE IMAGENES

A la fiesta popular por sus rasgos y características se le puede asociar con las categorías plásticas que identifican al primitivismo: espontaneidad, exageración, complejidad, audacia, irregularidad, el gesto, la vitalidad, color pregnante, anarquía, entre otros; estas categorizaciones se han hecho básicamente en referencia a la producción de objetos pero es posible encontrar todo esto en las manifestaciones de celebración o sea la fiesta, y son estas de las que he pretendido hacer uso en el proceso creativo.

No era intención reproducir a modo de crónica estos hechos culturales, sino tratar de captar su emoción, investirme de su fuerza y colorido, tampoco la intención de reproducir el arte popular.

" En todos los casos debe hacerse notar que el artista culto que intencionalmente se inspira en lo popular, aprecia este mundo de formas en una medida en que no lo aprecia el propio creador. Que al apreciarlo, le impone yá una serie de categorías no imaginables por quien lo hizo y que al recrear él las formas populares está haciendo arte culto, una peculiar manera de hacer arte culto, si se quiere, pero de ninguna manera arte popular".⁽⁹⁾

De esta forma toda la alusión al arte popular y el tratar de entender su base de producción, sólo sirve de marco para tener una visión del ámbito en el que se producen tales manifestaciones, las que yo conceptúo son la fuerza que se reproduce en los diferentes espacios de nuestras naciones, tal es así que lo que intenté, es apropiarme de ella; antes que tratar de hacer arte popular el cual se queda como referencia, pues el arte del que hablo es la danza y su cromática, la música y su atmósfera, he considerado a la fiesta como una expresión artística, lo que fácilmente podría ajustarse a los enunciados de los Happenings y performances ya que, en estas manifestaciones se vive una realidad y no sólo eso, sino que involucra a todos.

" Aquí lo que es real es irracional. Todo acontecimiento percibido y vivido por muchas personas como una superación de los límites de lo real y de lo imaginario, de lo psíquico y de lo social, podría ser calificado de happening. El Happening nace de un sueño, o bien de la superación de una situación histórica, topográfica, psicológica."
(10)

" Cada participante de una Happening posee un mandala interior diferente; la comunicación tiene lugar, pues, trasconcientemente. Se supone que se opera una transición de la materia inorgánica a la materia orgánica; del mismo modo la materia inorgánica del pensamiento - la pulsación - se transforma en ideograma, en símbolo, en lenguaje, en acto captado por y en el happening en estado bruto, pregramatical, el pensamiento es libre, no destilado. Buscándose a sí mismos, se crea. Un fenómeno que se produce durante la comunicación intersubjetiva: la aparición del " vínculo cósmico" (11)

A pesar de que en el trabajo considero de mayor importancia a la experiencia, como una vivencia estética en la que se incluye la ejecución de la obra antes que el objeto pictórico en sí; realizaré un acercamiento a los parámetros plásticos generales en los que se estructura la obra, aunque su efectividad siempre estaría sujeta al juicio del espectador, tampoco es posible realizar una decodificación individual por cuadro ya que esto podría ser motivo de otro trabajo mas extenso.

La obra producida suma un total de treinta ejemplares de formatos que varían desde el 1,20 X 0.80 mts a 1,20 X 1,20 realizados en técnicas tradicionales, contando con el hecho de que la pintura en sí ya es un medio tradicional, esto es óleo sobre tela, pero por cuestión de economía se presenta unicamente siete, como ejemplos mas significativos; estos hacen referencia a diferentes fiestas y personajes, así como la fiesta de los San Juanes, la Mama Negra, San Pedro, La Fiesta del Solsticio, Personajes como músicos, aruchicos, huacos, guarichas, etc.

La obra es la evolución de la materia prima perceptual: la fiesta, su materialización como forma tangible, una traducción al medio pictórico más que una reproducción. Habiendo vivido y sido parte de esta, quise reproducir su espíritu y energía, en estos objetos plásticos en los cuales la referencia iconográfica sólo es el punto de partida pues ésta se va disolviendo en favor de una calidad pictórica, fundiendo el fondo y la

10. Op. Cit. El Happening. pag. 28

11. Ibid pag. 33

forma confiriendo una atmósfera general, como una simbolización de la correspondencia contextual en la que esta manifestación cultural imprime su espíritu en su entorno.

He partido de un concepto neoimpresionista que por su carácter e intencionalidad llega a niveles expresionistas que topan la abstracción, en la cognición de datos sensoriales con la evocación de la energía vital como esencia común del hombre; es así que la concepción de la luz no se basa en el claro oscuro, de este modo la luz es un color y la sombra otro, los objetos y personajes se componen del choque de estos dos, en referencia al carácter mágico y contrastante, en conjunción con la naturaleza y las montañas, las luces naturales y artificiales, como los fuegos, las fogatas, voladores y castillos; así también por la amalgama de ambigüedades culturales y económicos como la riqueza en la pobreza, la alegría en la desazón, etc., el dar colores a las sombras simbólicamente es el encuentro de riquezas escondidas o negadas, así pues quedan asociadas a esta categoría toda una carga simbólica relacionada con los contrastes.

En principio la intención es romper con conceptos de una cultura visual muy arraigada y su valorización de lo bello o complaciente; es así que adopté lo chillante del color popular, sus combinaciones osadas y chocantes, liberada de cánones cromáticos de la academia. Convirtiéndose así esta propuesta en una agresión visual, en la que no hay descensos visuales, reforzado esto con el vértigo del barroco, presente en el ruido del exceso de información que de alguna manera la relaciono con la riqueza de la fiesta en sí. También el espacio se llena por este desquiciante ruido, que además le he dado la significación de un reclamo por espacio y presencia, de manera que pretenden salirse de su contorno bidimensional que los aprieta y oprime, lo que conlleva a otras connotaciones simbólicas.

La superficie pictórica evoca lo vivido y recordado entrelazados con los fantasmas personales que de manera oculta guían su cromática, composición y tema en cuya concepción está la intención de invitar a encuentros emocionales como perceptuales con la obra que utilizando la proxemia aleja y acerca al espectador, en el intento de decifrar imágenes o decodificar las gamas tonales en cargas matéricas que a la distancia se homogenizan dando un nuevo tono general.

Así como en el arte popular lo importante aquí fué el acto intuitivo y visceral, la espontaneidad y libertad de trazo, así como el gesto en la pincelada, la espátula y el accidente, con el fin de conferir a la obra movimiento y velocidad como una categoría intrínseca a la fiesta; la fuerza que pretendo, también radica en esta gestualidad y en la utilización de los colores primarios que luchan por supremacía algo muy propio de estos eventos culturales.

La magia trata de ser evocada en las atmósferas envolventes que son producidas en un espacio sin piso con íconos ingravés que surgen de entre brumas de colores.

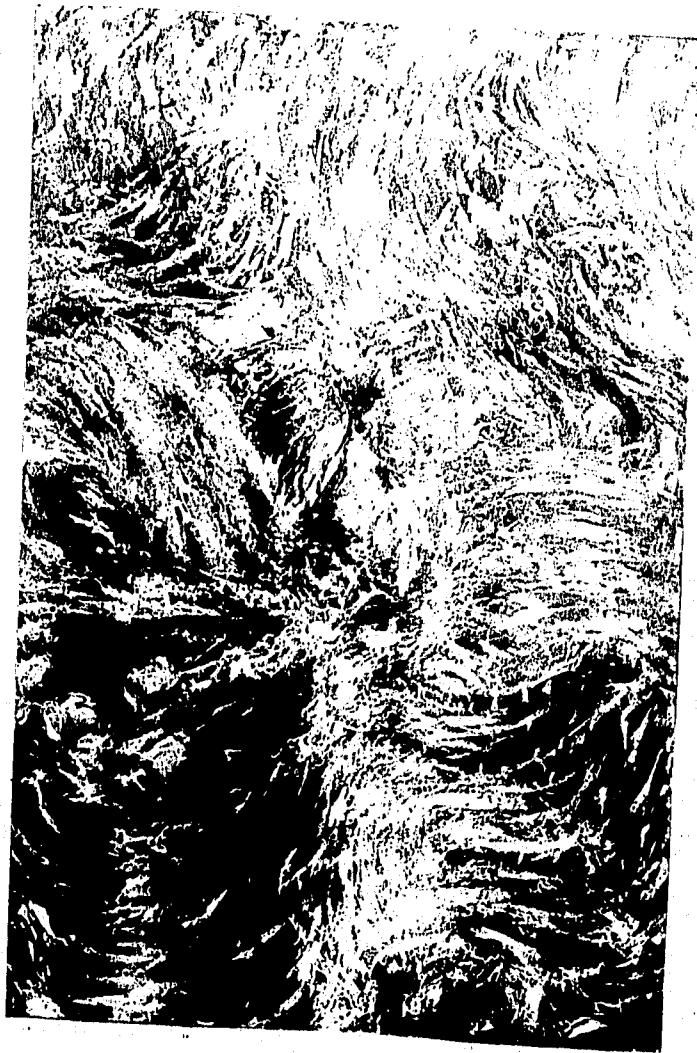
Se podría hablar de una estabilización de formas refiriéndose a las constantes, que en este caso sería la maduración y asimilación en los modos de aplicación, textura compuesta de peña espatuladas; color pregnante, línea libre.

La composición en cambio varía en cada cuadro, fragmentando las imágenes en algunos, otros una disposición anárquica, siempre con la intención de crear movimiento e inestabilidad.

De esta forma las obras pretenden ser objetos de intensidad emocional, conjugación de vivencia, experiencia y experimento; visto así pueden subsistir como entidades autónomas a pesar de su significación cultural específica.



Banda de Pueblo
Óleo/Tela
080 X 120 cms.
1993



Aruchicos
Oleo/Tela
120 X 80 cms.
1994



San Juan
Oleo/tela
120 X 80 cms.
1994

1994



La Marna Negra
Triptico
Oleo/Teia
150 X 240 cms.
1993



Huacos
Oleo/Teia



Personajes de fiesta
Oleo/Tela
120 X 80 cms.
1994

oleo sobre tela



Lluvia de Sol - Dorzantes
Tríplico
Oleo/fela
160 X 240 cms.
1994

CAPITULO III

3.1. LO URBANO Y LA CULTURA OFICIAL.

La ciudad en contraposición de lo rural se constituye en el centro o la máxima expresión de la amalgama, mestizaje, hibridación cultural, etc., en definitiva es el punto en donde convergen todos los agentes y sectores tanto económicos y culturales como también los externos o internacionales y que a su vez en sus procesos de influencia mutua van forjando formas particularmente urbanas de expresión cultural y social.

Aquí es en donde con más rigor se forma a la sociedad en base a códigos culturales impartidos mediante la educación oficial y que responden a esquemas occidentales. Es claro observar un proceso de homogenización cultural internacional, reproduciendo patrones formales de comportamiento para las diferentes instancias, situaciones, etc., que se presentan en las interrelaciones sociales, así estas normas de conducta estarían hablando de lo civilizado que es un individuo, grupo social o también el sector o estrato al que pertenecen. Esto muestra que cada grupo, a pesar de tener o estar formado por patrones culturales emanados desde una clase dominante, cada fracción mantiene sus propios códigos de comportamiento social "ser" culto "implica conocer ese repertorio de bienes simbólicos e intervenir correctamente en los rituales que lo reproducen".⁽¹⁾

De este modo por el grado de acceso a información las élites manejan lo que es patrimonio de occidente en todas las manifestaciones del arte; lo que éstos consideran ser culto es haber refinado el gusto y la sensibilidad, para la catalogación y asimilación de este ámbito de expresiones artísticas de las que se cree dueña ya que; sólo "ella" la entiende, conceptualizándola únicamente como medio para su disfrute y disipación, ocasionando frecuentemente una decadencia frívola o decorativa de muchas producciones en las distintas disciplinas artísticas; aquí la disyuntiva del arte con respecto a posturas, compromisos o función.

" El compositor Adrian Lover Kühn, del Doctor Fausto de

1. Op. Cit. Cultura Híbridas, pag. 152

Thomas Mann creía que todo arte necesitaba ser liberado de estar sólo con una élite educada, llamada público, pues ésta élite dejará de existir pronto y entonces el arte se encontrará completamente sólo, sólo hasta la muerte, a menos que encuentre un camino hacia la gente o , de otro modo hacia los seres humanos". (2)

Se dijo ya anteriormente y valga la reiteración, sobre el intento de cada una de las artes, por recoger elementos nacionalistas con el fin de dar a sus manifestaciones mayor personalidad, autenticidad o que sean correspondientes a una identidad, así también han existido intentos por hacer un acercamiento a las mayorías populares.

" Los modernistas bebieron en fuentes dobles y enfrentadas: por una parte, la información internacional, sobre todo francesa; por otra, " un nativismo que se evidencia en la inspiración y búsqueda de nuestras raíces (también en los años veinte comienzan las investigaciones de nuestro folklor)"... En varios casos, el modernismo cultural, en vez de ser desnacionalizador, ha dado el impulso y el repertorio de símbolos para la construcción de la identidad nacional" (3)

Pero por las connotaciones que conlleva el "verdadero arte" los Estados; que se deben a intereses de determinados sectores que mantienen un control político y económico en base a la desinformación y manipulación popular, jamás tomarán parte o apoyarán iniciativas para que las mayorías populares formen parte de un público conciente, crítico y sobre todo que se interese en las manifestaciones del arte "culto" que se enriquecería con la aportación popular.

Sin embargo; de todo ello, paradójicamente a pesar de sus afanes desarrolladores o intento de acercamiento al pueblo, el arte a sido utilizado como medio de ascenso social, bajo la pose intelectual; un mecanismo de estrellato y vedettismo muy acorde a las exigencias de la cultura burguesa.

Cabe hacer alusión aquí a lo que al respecto dice Canclini en su libro Culturas Híbridas:

" El impulso originario de las vanguardias llevó a asociarles con el proyecto secularizador de la modernidad: sus irrupciones buscaban encontrar el mundo y desacralizar los modos

2. Sánchez Vasquez, Adolfo. *Antología de Textos de Estética*. México, 1972. pag.441
3. Op. Cit. *Culturas Híbridas* pag. 76-78

convencionales, bellos, complacientes, con lo que la cultura burguesa lo representaba...hicieron de la ruptura una convención..." la tradición de la ruptura" No es extraño, entonces, que la producción artística de las vanguardias sea sometida a las formas más frívolas de la ritualidad: los vernissages, las entregas de premios y las consagraciones académicas".⁽⁴⁾

Pues la ciudad es el escenario donde brilla la cultura canónica, es el punto de convergencia de la protesta, la vanguardia, el estrellato; el pueblo y su kitsch. Pero la ciudad en sí misma como creación de espacio vital de grupos humanos; está destinada a satisfacer intereses económicos y de clase desde la propia disposición y segregación espacial con afanes de semejarse a los grandes centros hegemónicos mundiales, mostrar ciudades sofisticadas y glamorosas, dignas de las poses y exquisités de sus burguesías; a lo que se opone y contraria la presencia de sectores sociales que "afean" y denigran la imagen de escenarios impecables y turísticos, mostrando la verdadera condición de nuestros sistemas económicos clasistas e injustos, con cinturones de miseria y marginalidad; está la presencia de los sectores populares y medios, éstos últimos claro por su propia condición se caracterizan por el arribismo y adhesión acrítica a todo un sistema de valores sutilmente inducidos en cada conciencia, formando una masa consumidora.

Pese a todo esto, la espontaneidad y frescura de las clases populares crea formas particulares de comunicación y gusto estético que en gran medida o en algunas de sus formas o inclinaciones de gusto, es adoptado por la totalidad de la población, marcando de este modo los rasgos de identidad, de los cuales "todos" se enorgullecen.

3.2. EL ESPACIO URBANO Y LOS SECTORES POPULARES.

"La formación de cinturones de miseria...en los años 60 u 80 invadieron el centro de nuestras capitales, como ambulantes de la economía informal subterránea, con excepción de Buenos Aires.

El empobrecimiento del campo y de las provincias fué la causa

4. *Ibid* pag. 44

de la emigración a la ciudad de gran cantidad de población. El empobrecimiento era a la vez el resultado de la expansión del capitalismo, sobre todo del norteamericano...Paradójicamente, nuestras indiscriminadas y vehementes modernizaciones suelen incrementar aún más nuestra dependencia, aunque comienzan dándonos la ilusión de mejoras inmediatas" ⁽⁵⁾

Particularmente en Ecuador este proceso se dá con mayor fuerza a raíz del " Bum Petrolero" que traía consigo la promesa de un rápido desarrollo y la mejora del nivel de vida; lo cual no pasó de ser una mera ilusión, como siempre suele suceder, esta riqueza sólo se queda en ciertos circuitos de poder, aumentando las distancias entre ricos y pobres, a pesar de que se produjo un auge en la construcción; la implantación de nuevas industrias y por consiguiente mayores fuentes de trabajo que trajeron los consecuentes procesos migratorios, ocasionando un desmesurado crecimiento de los grandes centros urbanos " Quito y Guayaquil" como polos de desarrollo, con esto la formación de cinturones de miseria, el deterioro de los servicios y la incapacidad de la ciudad para atender a todos los sectores de la urbe; así como el enfrentamiento a problemas no contemplados en los planes de ordenamiento urbano.

Tal situación trajo consigo un aumento de los problemas urbanos como: el crecimiento de las ferias callejeras, con la venta ambulante, desempleo, mendicidad, delincuencia y prostitución.

Las ferias son una actividad comercial con mucha raíz por lo que; su presencia se ha institucionalizado en el país, cada ciudad y pueblo tiene la suya en un día de la semana, que es cuando la plaza central es escenario de una tradición que al parecer se remonta a épocas prehispánicas, así también en los grandes centros urbanos se reproduce esta costumbre en los mismos mercados y en sus calles aledañas sobresaturándose de productos , vendedores y compradores. Pero a parte de esta actividad comercial producida un día por semana, en otros espacios urbanos tiene presencia una feria constante; pues las calles y plazas públicas del centro histórico se cubre todos los días por agentes de la economía informal, llenando de ruido y color a estos sitios: puertas de los templos,, calles peatonales, parques y portales; éstos a diferencia de quienes llegan los días de feria son emigrantes asentados en los cinturones de miseria o en los tugurios del centro histórico.

Cada sector de la economía popular como: vendedores de mercados, ambulantes; entre estos carameleros, revisteros, etc., a los que se suma el movimiento obrero; se encuentran agremiados en asociaciones que luchan por sus derechos y reivindicaciones, así también, cada gremio tiene sus propias festividades y celebraciones a parte de las religiosas generales; en donde se reproduce con pocas variaciones la estructura y esencia de la fiesta popular campesina, cada una de estas posee su santo o virgen patrona. Por ejemplo, la Asociación de Vendedores de los Estadios, cuyo Santo Patrono es Jesús del Gran Poder. En más de una ocasión sus festejos los hacen coincidir con el día de algún santo, a diferencia de la fiesta campesina no se evoca la cosecha o los cambios de estación y su simbología sustituida por la iglesia, tal vez ésta está presente en otros ritos católicos; en cambio mantiene cierta estructura análoga que por sobre todo se junta con el catolicismo, así en éstas se nombran priostes (padrinos) que patrocinan la fiesta, el cura que la bendice; la misa antes de la celebración, la bebida; el baile y la comida, que como en las fiestas rurales, repite esa explosión de color, disfraces, la banda que comanda la fiesta o procesión, los voladores y fuegos artificiales y por supuesto la alegría desbordante que puede durar días. Pero este tipo de celebraciones en la inmensidad de la urbe queda reducido a barrios, sitios de los asentamientos marginales o un local donde se produce el festejo, es decir que no tiene mayor presencia en el vivir de la ciudad, a diferencia de su actividad económica que es lo que marca zonas urbanas con su carácter de feria y espíritu festivo que adopta esta manifestación que por sus connotaciones y antecedentes históricos viene a constituirse en un componente cultural de sectores populares, la cual en su ritual diario muestra toda su amalgama en su misma presencia, con el mismo desenfado en actitud y utilización de elementos, colores y combinaciones atrevidas; pues esta actividad se presenta ya híbrida con todas las influencias locales, temporales, internacionales y ancestrales. Así éste espíritu festivo repite la toma de la plaza en la fiesta de pueblo en la toma de las calles, plazas, portales y en la toma de tierras para sus asentamientos.

Se podría considerar a esta conducta como una manifestación plástica del arte popular y que de igual modo como en la fiesta puede tener los componentes sorprendentes de un happening, a lo que en muchas ocasiones se le ha calificado con lo de "mágico popular", en la que cada individuo parece sólo vivir el momento y aceptar la vida con todos sus contrastes de una manera casi estoica, casi artística y hasta

con humor.

" Nos acercamos a la época en que la situación humana total debe ser considerada como una obra de arte Nietzsche era ya de esta opinión y de hecho, estamos ahora en situación de vivir esa época, aquí y ahora" ⁽⁶⁾

Una vez más se podría hacer las mismas relaciones de la necesidad de símbolos y mitos en las sociedades y específicamente en la psique del hombre, estos estratos sociales en sus manifestaciones con respecto a lo rural en realidad no varía mucho, hasta se habla de la ruralización de la ciudad " el inconciente colectivo"; es decir, esa parte de la psique que conserva y trasmite la común herencia psicológica de la humanidad. **"Esos símbolos son tan antiguos y desconocidos para el hombre moderno que no puede entenderlos o asimilarlos directamente... la mente inconciente del hombre moderno conserva la capacidad de crear símbolos que en otro tiempo encontró expresión en las creencias y ritos del hombre primitivo y esa capacidad aún desempeña un papel de vital importancia psíquica. Además de los mensajes que transmiten tales símbolos y nuestras actitudes y nuestra conducta están profundamente influidos por ellos. ⁽⁷⁾**

De ahí la vigencia viva en la religiosidad y sus símbolos, existe un constante anhelo de redención que a lo mejor podría interpretarse en las invasiones o toma de los diferentes espacios urbanos, así como la esperanza del cambio del estado de cosas; renovando así este íntimo deseo en los símbolos otorgados por la religión que en el hombre urbano es cada vez mas oscura su significación, por el cúmulo de influencias y situaciones a las que se vé avocado día con día, en donde su deseo de magia está compensado por la tecnología y las luces de fantasía de la gran ciudad.

3.3. LA TRANSCULTURACION.

En la actualidad por las relaciones de producción es en las ciudades donde las concentraciones humanas constituyen el mayor número de las poblaciones de nuestros países, es así que se han convertido en importantes mercados; disputados por las grandes transnacionales que en su afán de incorporarlos a sus formas de consumo arremeten por todos

6.- Op. Cit. El Happening, pag. 45

7.- Op. Cit. Jung, Carl, pag. 107

los medios masivos de comunicación en pos de sus objetivos; crear nuevas necesidades, unificando los patrones y valores culturales, lo que garantiza los niveles de producción y acumulación de excedentes; en este afán de riqueza se utilizan todos los medios posibles incluso de orden subliminal que obliga a la gente a consumir tal o cual producto; también se crean ídolos y estrellas de todo tipo para explotarlos en todas sus posibilidades de comercialización, esto principalmente es lo que ha ido deformando las escalas de valores de las sociedades actuales y que a la final también se refleja en las preferencias estéticas, la negación o desprecio por la cultura, el culto a la violencia, agresividad infundida en movimientos musicales y cinematográficos, un anhelo de reproducir formas de vida vistas en televisión y que es reforzado por la implantación de nuevas formas religiosas. Todo esto ha penetrado con una valoración que se ubica como sinónimo de juventud, para llegar justamente a estos sectores mayoritarios y formar nuevas generaciones adscritas a todo el sistema de manera acrítica y consumista; " hasta los migrantes, que mantienen formas de sociedad y celebraciones de origen campesino, adquieren el carácter de grupos urbanoideos" ⁽⁸⁾ es así; que se vá hibridizando culturalmente todos los sectores de la población en " un mestizaje interclasista que ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales"⁽⁹⁾. Además de que los desniveles económicos producidos por el sistema y la convergencia de todos estos agentes, forman otros entes urbanos que también inciden en la diversidad o "pluralidad" citadina y que corresponden a grupos minoritarios y marginales, que como se dijo anteriormente dejan su huella y marcan a las ciudades con su presencia, incluso con sus manifestaciones estéticas.

" El libro de Jean Dubuffet titulado *L'homme du commun a l'oufrage* (Paris, 1973), dictado por la simpatía y la curiosidad con que un inmenso pintor culto ve las obras insólitas, excepcionales o extravagantes del pueblo como un notable conjunto al que denomina arte bruto, termina admitiendo la existencia, no sólo de dos niveles tradicionales sino de un arte que, más que un muestrario de obras, es un extravaganario donde, reposan todos los productos nacidos de la desesperación y la insanía de gentes ignorantes y deprovistas de toda relación cultural, que generan, con una violencia, vitalidad siempre acertadamente señalada por Dubuffet, lo que el mismo denomina hechos infraccionarios.

Aplaudiendo la infracción para rechazar la norma, Dubuffet, por

39

8. Op. Cit. *Culturas Híbridas*, pag. 203

9. *Ibid* pag. 71

su parte, no hace sino diseñar la aureola que rodéa sus propias obras, nutridas admirablemente de esa potencia y salvajismo sumergido en la obra de los productores populares. Por asociación con ellos la basura, lo grotesco, lo burdo: con la vulgaridad de las formas, los graffitti de las letrinas, con el espontaneísmo expresivo de las masas, las obras de Dubuffet adquieren tal sentido. En el pintor culto, el sentido deriva de la inteligencia para reconducir todos los síntomas infraccionarios a la constitución de un formidable sistema crítico de la sociedad"⁽¹⁰⁾

Y en muchas ocasiones ésta manifestación o no llega o sobrepasa el grafismo con gráficos o simplemente la agresión sistemática, el manchón, una bomba de pintura sobre lo que se quiere negar, sin importar el estatus de los muros, carteles o monumentos.

Aunque en Quito el graffitti, se ha tornado en un verdadero movimiento con características muy particulares: poéticas, literarias o de mucho humor, básicamente no pierde esa personalidad, esencia del graffitti producto de la clandestinidad; que es la crítica, la inconformidad, el desahogo y la impotencia, una forma de reclamar presencia, en un orden de cosas en que la voz del pueblo en general no es escuchada ni tomada en cuenta en las decisiones que lo afectan directamente.

En este concierto de entidades y agentes urbanos que se influyen entre sí es lo que vá dando el carácter híbrido de nuestras culturas y en Ecuador, que a lo largo de su historia republicana ha venido luchando por consolidar; una unidad nacional, es más bien, este carácter híbrido como se presenta el que dá mas referentes de identidad que las mismas manifestaciones autóctonas que, por ser tan diversas y pertenecientes a zonas específicas, se han quedado ahí o en el arreglo folklórico para turistas. Pues en la ciudad el arte popular adquiere otras dimensiones con un Kitsch que se filtra por todos los estratos sociales y que vá haciendo suyos los espacios urbanos.

Es este carácter híbrido el que se ha querido remarcar en esta parte del trabajo, aunque la obra pictórica ha pretendido presentar toda esa realidad.

3.4 SEGUNDA ETAPA DE PRODUCCION DE IMAGENES.

En principio la intención del recorrido contextual fué madurar constantes técnicas y estilísticas y llegar a la instancia de la urbe con toda una carga de valores plásticos asumidos y darles expresión con relación a lo popular; como un inmigrante que llega a la gran ciudad. Lo cual cambió radicalmente como resultante de un proceso de experimentación plástica, reforzado por la teorización y especulación en torno al proceso creativo, como parte de la experiencia académica, que produjo una clara mutación en la obra, en donde existe una fase de transición que creo necesario hacer referencia clasificandola como una etapa intermedia.

De inicio esta obra trae elementos utilizados en la primera etapa, como las cortas aplicaciones de espátula, las gamas de color y el mismo concepto sobre la luz y la sombra, sólo que el tema pretende ser urbano, en relación con la cultura popular. Su número es de 12 cuadros de 90 X 130 cms. principalmente óleo y se presentan en esta tesis 8.

Consideré que la religión constituye un componente cultural de mayor fuerza, en donde se pone de manifiesto toda una escala de valoraciones y que en las culturas populares toma matices muy particulares por el hecho de constituir o significar un eje normativo y rector de moral y comportamiento social, es decir que dá los lineamientos principales de una forma de vida y que de alguna manera está dentro de las tradiciones de más raíz en el pueblo, por sus connotaciones sincréticas y arquetípicas. De esta manera en la obra he querido utilizar este concepto pero no de una forma literal sino ubicandolo con iconografía diversa, tratando de establecer analogías con escalas de valores y aspectos culturales.

Trabajando sobre el carácter mestizo de nuestra población y su manifestación cultural híbrida decidí que tenía que remarcar esta condición hibridizando la propuesta plástica, de ese modo en los últimos trabajos de la fiesta popular salen personajes realistas de la algarabía o atmósfera total del cuadro, como clamando presencia o simplemente para contraponerse a su origen.

Este proceso intencional de partir de la fiesta es; llegar a la ciudad

con toda una carga o una forma de ejecución pictórica con el afán de hacer un experimento personal, al realizar o tratar de interpretar una realidad social y popular ya en el espacio urbano.

Se realiza este acercamiento en la Cd. de México, en donde las primeras obras se remiten a la reproducción del rito o la fiesta o en otras instancias de la vida urbana como es el cuadro " de la danza en el altar" , "las máscaras del retablo" , " el kischt de un altar " y " la feria en el atrio " , obras que mantienen el mismo tratamiento técnico de todo el trabajo anterior, pero en estos, poco a poco se va haciendo más patente su carácter híbrido reforzado por un atreverse a cosas en la experimentación, al pegar irreverentemente objetos, en un caso billetes y en otro escapularios.

Pero conforme se va desarrollando o configurando la propuesta, al remitirme a lo urbano la obra se va tornando conflictiva y caótica y poco a poco voy encontrando otros elementos que a la vez que están en nuestra vida diaria pueden ser utilizados literalmente, para reeditar su carga simbólica, de este modo el trabajo es representativo, de una realidad agobiante y ecléctica, que hace referencia a los sistemas de dominio y aculturación. Este trabajo se presenta recurriendo a niveles plásticos propios del expresionismo, el pop art mediante los collages y un marcado naturalismo en ciertas imágenes que no terminan de integrarse a todo su contexto, también se llega a ciertos niveles abstractos utilizando categorías de la proxemia, que alejan y acercan al espectador, como pidiendo distancia justa, efecto causado por el exceso de información como representación de una realidad incomprensible, vívida y asfixiante, el amontonamiento y la dificultad o incapacidad de comunicación social, que de hecho remite ya al ser urbano. Esta referencia es evidente en cuadros como "calle anónima", "gritos diarios" en donde se establecen tensiones e imágenes realistas que juegan con el collage confundiendo al espectador con respecto a su origen; ya que se presentan como pegotes sobre los collages pintados. La intención en este trabajo es descontextualizar a los personajes en un medio al que se les concibe como ajenos.

También estos hacen referencia al bombardeo de los medios masivos de comunicación como protagonistas de los procesos de aculturación ó colonización cultural, así se ha dispuesto de revistas frívolas inundando y venciendo nuestros propios valores, luego están los periódicos como manipuladores de información y los comics llenando ciertas necesidades

culturales de la inmensa masa popular , todo esto ha sido tratado como valor falso, con oros que brillan disfrazando su verdadera esencia a la vez que pretenden remitirnos a los sentidos religiosos como componentes culturales. El sistema interior de las obras es un juego de tensiones compuesta por los híbridos expresivos, o sea la superposición de conceptos que obedecen a diferentes corrientes de vanguardias.

Uno de los últimos trabajos es referente a los sistemas de control el cual está amarrado con zogas anudadas que envuelven un paquete entero ensuciado y manipulado.

En este proceso he querido poner de manifiesto un sentido de desesperación y angustia como una resultante de una realidad velada, conflictiva, en donde se busca el ir relegando, negando o destruyendo nuestra identidad cultural.

Los elementos visuales tales como textura y efectos ópticos de color son los mismos conceptos de la etapa anterior, tratando de mantener el gesto y la espontaneidad, de esta forma la obra posee una gran dosis intuitiva, viseral y hasta atrevida si se quiere, con colores chillones, chocantes y primarios, en contrastes principalmente por temperatura, aunque también se recurre a las analogías, pero sin dar jerarquías luminosas ya que las gamas tonales son de la misma intensidad, que conlleva a connotaciones de carácter simbólico, relacionado con el momento histórico y el exceso de información; la utilización de collages en muchos de los trabajos, son integrados al total de la obra, con el uso de pintura, que de igual modo se disputan jerarquía con el color de las aplicaciones, que a la distancia dá un efecto de unificación óptica.

La intención principal en este trabajo de igual modo que en la anterior fase, fué contraponer o chocar con códigos establecidos que norman nuestra cultura visual, además de la irreverencia al objeto plástico en sí, en donde *lo más importante es el acto*. Se pretendió violentar cánones de color y composición; siendo estos cuadros visualmente agobiantes y casi difíciles de observar de alguna manera este agobio también posee una carga simbólica relacionada con la gran ciudad; pero dentro de esto y en base a las sesiones de taller llegué a convencerme de que ésto lejos de ser una virtud del trabajo; constituía un peligro para él, al alejar al espectador; se fueron gestando así, cuestionamientos que a la postre, determinaron una ruptura y un salto cualitativo en base a la especulación teórica al rededor de esta obra.



Calle Anónima
Mixta/Lienzo
130 X 90 cms.
1995



Atrio
Mixta/Lienzo
90 x 130 cms.
1995

Enrique Álvarez Cruz



Evocación de fiesta
Oleo
120 X 80 cms.
1995



Sin Titulo
Mixta/Lienzo
90 X 130 cms.
1995

Ara Dorada
Mixta/Lienzo
90 X 130 cms.
1995



Gritos Diarios
Mixta/Lienzo
90 X 130 cms.
1995



Cuentos Reales
Mixta/Lienzo
90 X 130 cms.
1995



Control y Descontrol
Mixta/Lienzo
90 X 130 cms.
1995



CAPITULO IV

TERCERA ETAPA DE PRODUCCION DE IMAGENES.

El conjunto de obra correspondiente a esta última etapa se conforma de 6 cuadros de 130 x 90 cms y 12 de 200 cms. x 150 cms. Característica principal de la propuesta ha sido conjuntar varios elementos que se yuxtaponen entre sí, ya sean diferentes formas expresivas, como también diferentes técnicas, que le dan el buscado carácter de híbrido, de esta manera cada trabajo es un caso particular; debido a esta dificultad a continuación se hace una referencia que trata de buscar los elementos comunes en las obras para hablar de su intencionalidad, en términos generales, independientemente del tema de cada cuadro, en donde cada componente al interrelacionarse con el resto de elementos conforman un discurso particular.

Las estampaciones han sido un componente con mayor presencia en este trabajo, las mismas que son de serigrafía o de placas de metal en huecograbado, éstas actúan como texturas puramente visuales, en donde se ha tratado de que estén con su propio concepto ya sea de efecto gráfico en el caso de las serigrafías y de reproducción en el caso del huecograbado; estas están resueltas en base al claro oscuro con impresión en tinta negra sobre una mancha de acrílico en tela con imprimatura, así también las serigrafías se han hecho en base de platas de tinta serigráfica sin la presencia de medios tonos a modo de un alto contraste, como los grabados, fueron estampados sobre manchas aguadas de acrílico en telas con imprimatura acrílica. Las imágenes contenidas en estas estampaciones vienen a formar parte de la atmósfera general de la obra, aunque en algunos casos tienen un papel protagónico.

Están luego las aplicaciones y collages que se resemantizan al accionar su propia forma o imagen en el contexto general del cuadro, las mismas que varían de acuerdo a la composición de cada pieza; así, en unos han sido la fotografía, el papel periódico con tipografías, afiches, metales, hoja de oro y encajes, estos últimos como los decorados populares, a su vez el dorado con toda su carga valorativa cultural, así como también el kitsch* popular. Como parte de las aplicaciones se puede considerar a las cargas texturales, las cuales llegan a ser parte del fondo presente en todos los cuadros, soportando simbologías de carácter urbano

50

* Comúnmente se a utilizado el término Kitsch en sentidos valorativos refiriéndose a la estética del mal gusto. Pero en realidad Kitsch se refiere más bien a un estilo de ausencia de estilo, a una función de confort sobreañadida a las funciones tradicionales, a un nada está de más del progreso. Rechaza la trascendencia y se establece en la mayoría. Establece una alianza con la religión y la vida cotidiana. (Moles, Abraham. Op. Cit. pág. 9 y 42)

como nombres de calles o señales de tránsito, también grafismos hechos con pincel, brocha y aerosol, éstos en realidad no pretenden estructurar frases o mensajes, presentándose generalmente incompletos y difuminados, en donde lo importante es la presencia estética y signica de la letra como tal y en ella su forma poética, su carácter urbano marginal y clandestino; todo en evocación de paredes maltratadas, sucias y derruidas por el tiempo, las que generalmente han sido resueltas como se dijo anteriormente en base a cargas texturales que van del negro hasta llegar a tonalidades cálidas agrisadas y neutras, casi blancas, con el afán de reforzar las irregularidades texturales al dar contrastes súbitos de claro obscuro, se crea así una atmósfera que en ocasiones pretende ser aplastante, nubes de piedra impregnadas de humanidad; son paredes que se caen, cuerpos viejos aferrándose a la vida, tradiciones que cambian, un devenir inevitable en vueltas cíclicas, negaciones y afirmaciones, gritos y agonías, el filo de la vida y la muerte.

Cabe en esta parte hacer referencia a un enunciado del Dr. Jung en su libro *el Hombre y sus Símbolos* en donde habla de la carga de humanidad que se revisten los objetos y que se adopta a esta simbología que pretendo hacer acerca de las paredes, construcciones y formas arquitectónicas:

" Todo lo que está muerto palpita. No sólo las cosas de la poesía estrellas, luna, bosque, flores, sino aún un botón de calzoncillo brillando en el lodazal de la calle... Todo tiene un alma secreta, que guarda silencio con más frecuencia que habla."

" Lo que los artistas, al igual que los alquimistas, probablemente no percibieron era el hecho psicológico de que estaban proyectando parte de su psique en la materia y objetos inanimados. De ahí la "misteriosa animación" que entraba en las cosas y el gran valor atribuido incluso a los escombros".⁽¹⁾

Estas paredes en conjunción con las manchas constituyen la parte pictórica de esta serie de obras.

Las manchas como cita de los "action painting", son otro recurso utilizado en la obra, en cuanto a través de ésta, la liberación; estructuración de impulsos profundos los cuales están en colores rojos, blancos y negros, además su forma corresponde a estallidos producto de un violento gesto,

1. Op. Cit. Jung, Carl. pag. 256

en otros casos están los chorreados que se les aprecia pasivos.

En algunos casos estas manchas por su carga emocional vienen a jugar un papel protagónico en la composición general del cuadro en donde todo lo demás sólo es un marco escenográfico. Lo más importante aquí es el comportamiento estético, éstas tal como se presentan encierran también simbologías compatibles a los grafismos al evocar actitudes de tipo marginal y clandestino, en la obra se presenta como negaciones y agresiones a las imágenes para mancillar el objeto plástico en sí, con su color de sangre, forma de vómito, está el sacrificio, angustia, pues los santos y las iglesias están llenos de sangre, parte fundamental en los procesos de dominación por otro lado llenando vacíos espirituales del hombre y su necesidad de magia para darle sentido y justificación a su existencia.

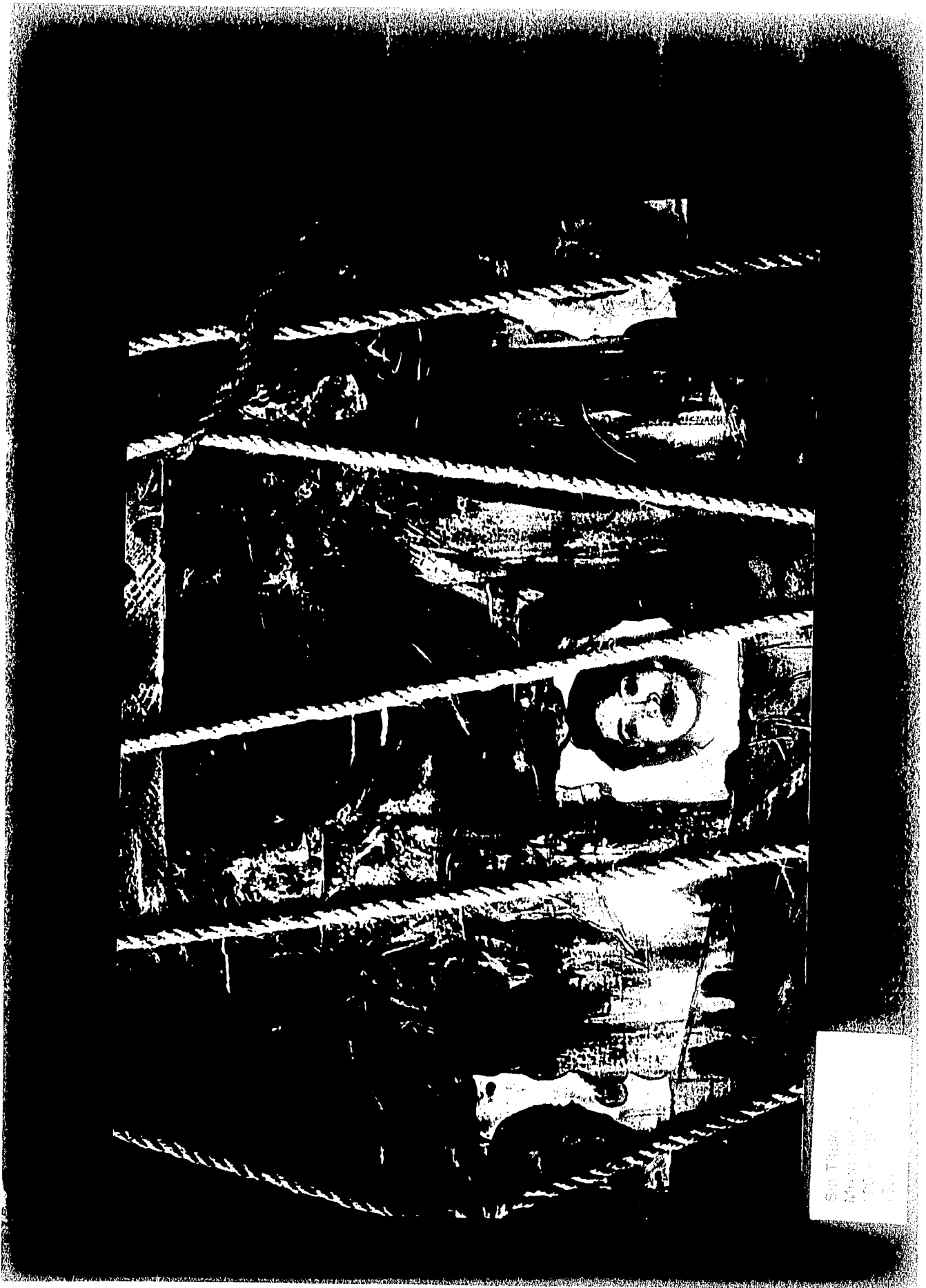
Por último están las imágenes que al ser trabajadas de forma realista actúan como enlace o llamado de atención al espectador para introducirlo en la atmósfera general del cuadro. Han sido trabajados en acrílicos blanco y negro generalmente, aunque en ocasiones aparecen en color local, estas asoman descontextualizadas como pegotes, como otra forma de collage; al ser apropiaciones de fotografías han sido alejados de su contexto original, surgen como figuras de cemento, figuras que hacen referencia a personas de estratos populares, con rasgos mestizos, personas comunes que llenan las calles y plazas de nuestras ciudades, se ha tratado de revestirlas de dignidad, vida, interrogación, expectativa, altivez; han sido sacralizados, negados y mancillados. Al presentarse como aplanados texturales y de suave acabado, vienen a ser el soporte sobre el cual descansa toda la información circundante, lo que a su vez adquiere una carga simbólica. Son imágenes pequeñas en relación al formato y a su entorno aplastante.

La composición se efectúa tratando de mantener un caos o convulsión en base a elementos centrales que pierden su estaticidad con la colocación de elementos que giran en su entorno o en su interior; se ha dispuesto de recuadros; valores establecidos, encajonamientos mentales, carcelarios, evocación de altares o lápidas.

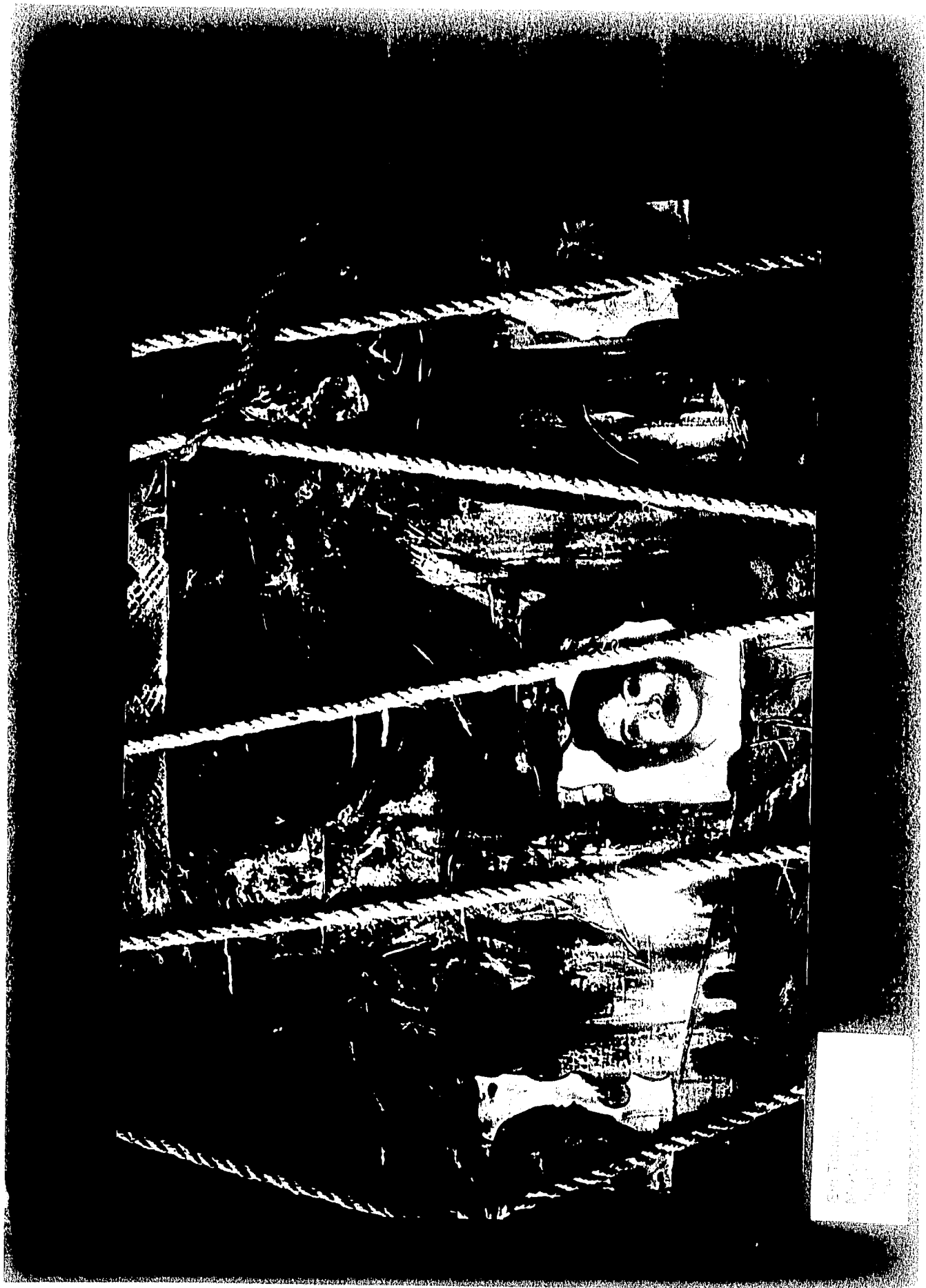
Todo este exceso de información que se presenta condensado y dosificado hace referencia al agobiante momento histórico, a la urbe y su mixtura, a ese abasallante y deshumanizante ambiente ciudadano.

Aunque se podría también relacionar con proyecciones propias de la psique, en donde se traducen los personales miedos y paranoías que también corresponden a la sensación de desolación y desamparo de la que el hombre actual es víctima; la dualidad y contradicción que conforman la propia existencia. Al final cada elemento componente de estas obras vienen a ser un reflejo propio.

Pero lo más importante a mi parecer sería la acción estética, el objeto como concretización de emociones, la actitud irreverente y desenfadada.

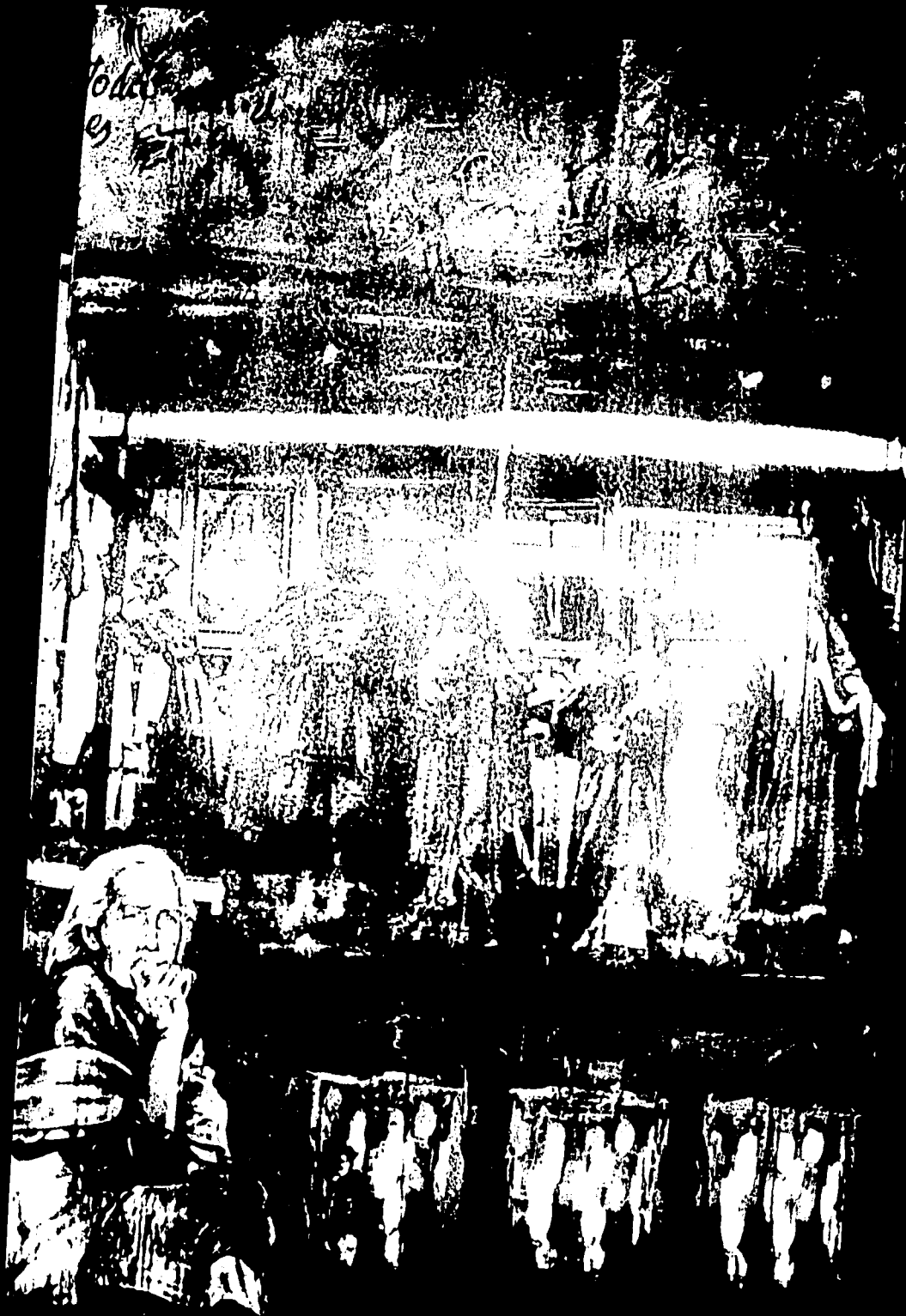


1970年10月、
東京・浅草区
の浅草寺で
撮影された
写真。





LA DUELLA
di un'isola del Pacifico



EL RINCON SIN LIMITES, 1996.



Procession of the Holy Spirit



INTERROGANTE ARQUETIPICO. 1996.

Mixta/terzo 200 x 150 cm



RUMBO AL ALTAR MAYOR I, 1996.

mixta/lienzo, 200 x 150 cm.



LA VIDA ES BREVE. 29
Foto: [illegible]



PUNTOS DE CONVERGENCIA, 1976.
Estampación y acrílico sobre lienzo 132 x 90 cm.



Ex-voto L. 194

Ex-voto L. 194



ORACION. 1996

Étampación y acrílico sobre lienzo. 130 x 90 cm



PROCESO DE OLVIDO I, 1976.



Ex-voto II, 1996

Mixta lenzo 130 x 90 cm



Figure 1. Cross-section of the samples.



BANDEIRA NEGRA SOBRE RUÍDO ROSA 1991

Estampación y apilado sobre 200 x 200 cm



SANTIFICACION EN SERIE II, 1996

Estampado y serigrafía sobre papel, 100 x 100 cm



LA ASCENSION, 1996.

estampación y acrílico/lienzo, 200 x 150 cm



INTERROGANTES, 1996.
Estampación y acrílico/lentzo 200 x 150 cm



MILAGRO EN LA CALLE. 1996. Estampación

CONCLUSIONES

Personalmente pienso que pretender circunscribir el hacer artístico a cánones y leyes científicas y dentro de ello a lo que constituye un plan de investigación, tesis, etc. y todas las estructuras mecánicas que dentro de sí guardan los métodos, resulta un poco forzado y muchas veces cualquier cosa que se diga se torna especulativa, por la misma subjetividad del arte en sí, pienso que sería de mayor aporte los pensamientos libres que generan los procesos creativos y la concepción particular de la realidad o las posturas personales de cada hacedor plástico, aunque esta sea puramente poética o filosófica; de ahí que llegar a determinar conclusiones como sentencias o como el establecimiento de una verdad se torna muy riesgoso y cuestionable, mucho más en el momento actual, en que los conceptos pueden cambiar rápidamente, en una realidad en la que se ha relativizado todo.

En el presente trabajo he tratado de mostrar la concepción particular de una realidad que genera una producción de imágenes, a pesar de que a lo mejor en estos no se vea literalmente todo aquello que he expuesto, pues aunque sea entre telones; efectivamente está, conciente o inconcientemente conformando la base de su gestación y su marco circunstancial.

Haciendo un balance general de todo lo que ha sido esta experiencia plástica, se podría decir que el acto de pintar en lo personal, viene a constituirse en el fluir de la vida misma, una secuencia autobiográfica de la forma de percibir o sentir ya sea la propia existencia o el entorno circunstancial, en donde la base cultural como componente social y humano se tornan en el apoyo o el percepto en la producción o multiplicación esencial de imágenes que a su vez se convierten en perceptos, pero que en el arte trasciende y va más allá para dar referentes de motivaciones íntimas emotivas y profundas.

Ya en referencia a las diferentes etapas de producción y en consecuencia al tema mismo de la tesis " Los Híbridos en la Plástica" se

diría que: mientras en la primera etapa el concepto del híbrido no es matérico ni formal sino que solamente está en el concepto del tema y como base de inicio, el mismo que se diluye al acercarse a la abstracción.

En la búsqueda del híbrido como símbolo de indentidad cultural se llega a una segunda etapa en donde ésta intención se torna más evidente, pero en este punto de transición, al recurrir nuevamente a la imagen ya sea dibujística o aplicada, la propuesta se vuelve narrativa, restándose así categorías plásticas para acercarse a la obviedad lo que es también consecuencia del afán de otorgar más contenidos conceptuales a la obra. Pero en este punto es importante la liberación y pérdida de inhibiciones en el acto creativo en base a la experimentación plástica, lo que a su vez va gestando una postura y una actitud frente al hacer artístico; al atreverse y darse por entero sin miedos.

A pesar de que en la primera etapa el gesto y el acto intuitivo tienen relevancia y se podrían anotar como un valor de la obra, así mismo esta carga emocional al ser casi, la protagonista, imprime en la obra un exceso de esto, que terminan tornandola agobiante, impenetrable, consecuencia también del intencionado barroquismo, se podría anotar como otro punto de valor la decisión de violentar cánones estéticos propios de toda una cultura visual. Hecho este, que se vá perdiendo como antes lo señalé en la búsqueda de conceptos temáticos.

Producto de ello es una tercera etapa que no se puede decir que sea la última sino una parte del camino en búsqueda del acto y el objeto "artístico", el cual nace de la teorización, especulación y cuestionamiento de todo el trabajo plástico, pero sobre todo por una decisión de experimentación. En este punto de balance se detectan virtudes y problemas del trabajo, es así que en esta fase aparecen los mismos elementos pero más dosificados y repartidos de manera más intencional. Lo que aquí sucede es que al remarcar el carácter híbrido de la propuesta; lo pictórico como tal, va perdiendo espacio en la superficie de la tela, para en muchos casos ceder protagonismo a otras formas plásticas, lo que a mi parecer podría derivar en un problema.

Parece oportuno en esta parte referirse a la dificultad que pueden presentar estos objetos a la hora de querer realizar una decodificación, con una visión puramente pictórica ya que pueden estar constituidos por

elementos de diversa índole, sería entonces necesario un análisis de cada componente, en todas sus categorías estéticas y formales como tonalidades cromáticas, cualidades texturales, ritmo, etc. el diálogo que establece con el resto de elementos, su peso en la composición general, así como sus contenidos simbólicos y su resemantización al entrar en acción dentro de la totalidad de la obra, para luego realizar un acercamiento a la composición general y sus diferentes niveles sintácticos. Aquí se hace apropiado citar algo que dice Umberto Eco en su libro La Definición del Arte.

" El arte nos propone, es ciertos conocimientos, pero de forma orgánica, es decir, nos dá a conocer las cosas resumiéndolas en una forma; y el modelo estructural al que la poética tendía, y que el discurso crítico saca a la luz, es precisamente una configuración, una gestalt, que sólo puede ser captada en su totalidad, no debe verificarse en sus elementos aislados, sino aceptarse como propuesta de visión intuitiva, válida a nivel imaginativo, aunque analizable racionalmente en sus diversos aspectos". (1)

En la segunda etapa a pesar de que se remarca el carácter híbrido básicamente los ejemplares son eminentemente pictóricos, los elementos extrapictóricos han sido absorbidos e integrados a la pintura, además de que se mantienen ciertas constantes estilísticas, mismas que en el proceso y producción final van desapareciendo, pero sin embargo de ello se puede apreciar en esa serie última mucha unidad; la misma que no se encuentra sujeta a constantes estilísticas, sino más bien a la repetición de elementos y su combinación. No estoy seguro de poder señalar esto como algo negativo, dentro de aquella concepción o idea de desarrollar constantes que identifiquen una forma particular de realización pictórica, a lo mejor puede existir una vida creativa más allá del estilo, más aún en objetos híbridos que no son enteramente pinturas, sino sólo eso; objetos plásticos o artísticos en forma abierta.

Vemos así que la experimentación se constituye en herramienta y camino de búsqueda, revaloriza el "acto estético" y la relación objeto, producción y creación; pues en la experimentación **" El artista contemporáneo, en el momento en que empieza una obra, pone en duda las nociones recibidas acerca del modo de hacer arte, determina de que forma ha de actuar como si el mundo empezase con él o, al menos como si todos los que le han precedido fueran mistificadores**

1. Eco, Umberto, La Definición del Arte. Pag. 261
2. Ibid pag. 235

que es necesario denunciar y poner en tela de juicio" (2)

El experimento como motor de innovación reedita la dicotomía entre esta y la tradición; la tradición considerada como referente de identidad y contenida dentro de la cultura, la que a su vez presenta su carácter evolutivo, se hace oportuno citar un párrafo al respecto y que suena muy apropiado con la propuesta y con el tema de tradición e innovación, el mismo que viene en una publicación de la revista de Arte Poliester " **En la presencia de imágenes híbridas y populares no se trata de una simple citación o evocación nostálgica... se retoma el pasado como enraizamiento proyectado creativamente, como nutriente que se actualiza y potencia en el presente mediante un tenso diálogo entre tradición e innovación. En este caso la memoria no es un mero depósito, es fuerza viva y mutante**".(3)

Dentro de todo este proceso, como evaluación final, es de resaltar la notable maduración plástica y sus saltos cualitativos de una etapa a otra. Con respecto a la hipótesis que fuera enunciada en un principio, finalmente queda ratificada pues su validez ha sido demostrada en todo cuanto se ha dicho y sobre todo por lo realizado en la obra, al hallarse contenida en cada cuadro. De igual manera el objetivo inicial de crear híbridos con la mezcla de distintas vertientes de vanguardias de este siglo, creo que fué logrado en gran medida y dentro de lo que se ha pretendido, de que no sea un experimento decerebrado en busca de sorprender mediante el efectismo estético, pues por el contrario ha sido producto de una búsqueda y alternativa plenamente justificada a lo largo de este trabajo. Y así como está enunciado el objetivo base, se ratifica la idea de que los híbridos pueden constituir una alternativa a nuestro momento histórico y a nuestro ser latinoamericano.

Es necesario poner de manifiesto el hecho de haber disfrutado y vivido con intensidad la producción desenfadada de esta obra, sin prestar mayor atención a la crisis declarada de la pintura como tal, y como dice irónicamente Beatriz González (pintora colombiana)

**" Mi pintura es una subpintura para países subdesarrollados"...
" La alegría del subdesarrollo", el desenfado de la cultura popular para piratear, reciclar y convertir todo el sistema cultural en instrumentos del kitsch... Así se dice que su obra pone en jaque a los modelos europeos, a la noción cosmopolita de lo "culto" y de la**

3. Revista Poliester N° 92 pag. 30

4. Ibid pag. 37

experiencia local de la modernidad" (4)

Pese a todo ello y como en repetidas veces lo he expresado en este trabajo, lo que considero importante es el acto y el diálogo interno o emocional que mediante la obra se pueda establecer con quien se enfrenta a ella, de manera que el objeto en sí se constituye en un vehículo emocional y como dice, Louis Bourgeois (escultora francesa) " **La técnica no es nada, la habilidad no es nada, el material no es nada; lo único que cuenta es la sensibilidad y la emoción**"⁽⁵⁾ A esto yo le añadiría el acto. De ahí que; y a riesgo de ser osado en ello conceptualizaría el objeto artístico como: "El congelamiento de una síntesis de tiempo en latentes emociones de renovadas e impronunciadas poesías". Convirtiéndose así su percepción en una experiencia personal.

Pero como ya he venido diciendo anteriormente las posturas y los conceptos pueden modificarse repentinamente; pues el ser humano está constituido por dualidades y paradojas.

No puedo decir que se ha llegado a " conclusiones", es más toda investigación o teoría, abre mundos más amplios que a la vez nos arrojan al vacío, a retos más grandes a dudas e incertidumbres y a preguntas muchas veces sin respuesta.

" Lo que tenemos que reconquistar es el peso de la perdida realidad. Tenemos que hacernos por nuestra cuenta un nuevo corazón, un nuevo espíritu, una nueva alma a la medida del hombre; la verdadera realidad del pintor no reside en la abstracción ni en el realismo, sino en la conquista de su peso como ser humano".⁽⁶⁾

Bibliografía.

Acha, Juan. **Las Culturas Estéticas de America Latina**. Ed. UNAM, México; 1993; pp.232.

Ades, Dawn. **Arte en Iberoamérica 1820-1980**. Ed. Ministerio de Cultura, México; 1990. pp. 359

Arnheim, Rudolf. **Hacia una Psicología del Arte**. Ed. Alianza Forma, Madrid; 1986. pp. 155

Burguiere, André; **Diccionario de Ciencias Históricas**, Ed. Akal. Madrid; 1991, pp. 702

Bonfil, Batalla; **Nuevas Identidades Culturales en México**. Ed. CNCA, México; 1993, pp. 225

Concel, Luis y otros; **The Latin America Spirit Art and Artists in the Unites States 1920-1970**, Ed. The Bronx Museum of the Arts. New York; 1988; pp. 343.

Eco, Umberto; **La Definición del Arte**. Ediciones Martinez Roca; Barcelona, 1987; pp. 285.

Eco, Umberto; **Obra Abierta**. Ed. Planeta Agostini, Buenos Aires; 1992; pp. 351.

Eco, Umberto; **La Estructura Ausente**. Ed. Lumen, Barcelona; 1975, pp. 510

Ferrator Mora, José. **Diccionario de Filosofía**; Ed. Atlanta. México, 1944; pp. 760

Gaeto, Walter Jorge. **Experimentación Plástica en Hueco-Grabado a color y sus Diferentes Procedimientos**. Tesis , México, 1992, pp. 82

García, Nestor Canclini. **Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Ed. Grijalbo, México, 1990, pp. 391.

García, Nestor Canclini. **Las Culturas Populares en el Capitalismo**. Ed. Nueva Imágen. México, 1994; pp. 224.

Guiraud, Pierre. **La Semiología**. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1994, pp. 133.

Gómez Giraldo, Miriam; **Experimentación Plástica con las técnicas de fotograbado y el procedimiento de hueco grabado a color llamado Roll-Up**. Tesis. México, 1987; pp.87.

Instituto de Investigaciones Estéticas; **La Dicotomía entre Arte Culto y Arte Popular**. Ed. UNAM; México, 1979; pp. 273.

Label, Jean Jacques. **El Happening**. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1967; pp. 107.

Linton, Ralph. **Cultura y Personalidad**. Ed. F.C.E., México, 1945; pp. 155

Moles, Abraham. **El Kitsch**, Ed. Paidós, Buenos Aires; 1973; pp. 249.

Mena, Filiberto. **La Opción Analítica en el Arte Moderno**. Ed. Gustavo Gili; Barcelona, 1977, pp. 163.

Revista Poliester, Nº 12, Vol. IV; México, 1995; pp. 57

Rojas Soriano, Raúl. **Métodos para la Investigación Social, una proposición dialéctica**. Ed. Plaza y Valdez, México, 1991, pp. 122.

Pierre, José. **El Futurismo y el Dadaísmo**. Ed. Aguilar. España; 1968; pp. 207.

Sánchez Vazquez, Adolfo. **Antología de Estética y Teoría del Arte**. Ed. UNAM; México, 1972. pp. 492.

Sánchez Vazquez, Adolfo. **Filosofía de la Praxis**. Ed. Grijalbo, México; 1980, pp. 464.

Villasana Carrillo, María del Carmen; **Características del Proceso Creativo en la Obra Plástica**. Tesis. México, 1994. pp. 63