



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

HÍBRIDO
Conceptos y aproximaciones del Arte Comunitario

TESIS

Para obtener el título de:
Licenciatura en Artes Visuales

Presenta:
Angélica Santiago Ramírez

Directora de Tesis:
Lic. Diana Jessica Rosas Gutiérrez

México CDMX, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Introducción	6
Capítulo 1: Reconstruyendo términos	9
La Plástica de Estéticas Mexicanas Comunitarias (PEMC)	10
El entretejido estético	11
1.1 Reconstruyendo las nomenclaturas	12
1.2 El “rescate”	15
Lo popular en lo popular	16
La inmutabilidad de la identidad	17
De lo habitual en el lenguaje	19
1.3 Interpretaciones presentes	20
Capítulo 2. Conocimientos híbridos	25
2. 1 Los Amuzgos	30
2.2 Brocado Amuzgo	31
2.2.1 Matemáticas Amuzgas	32
2.2.2 Ljeii	35
2.2.3 Uso del color	37
2.3 Fractales y tejido	41
2.4 Conceptos de Conexión y complementarios	45
2.4.1 Cualidades Intrínsecas	47
2.4.2 Cualidades de intersección	49
2.4.3 Cualidades Semánticas	52
2.4.4 Cualidades de Legibilidad	55
2.4.5 Cualidades Reiterativas	57
Capítulo 3. Identidades Híbridas	58
3.1 Esquemmatización	59
3.2 Propuestas en 10 mm	63
a) Cucaracha de Agua	63
b) Petate	65
c) Flor de Piña	66
d) Pata de perro	67
3.3 Elaboración de la propuesta	68
Preparación y realización del tendido	68

Los colores	70
Incorporación de la urdimbre	71
3.3.1 Elaboración Flor de Piña	72
3.3.2 Elaboración Pata de Perro	76
3.4 Propuestas en 6 mm	79
3.4.1 Nuevas necesidades	80
Modificaciones para el entramado	81
3.4.2 Renovando propuestas	82
3.4.3 Flor de Piña II	85
3.4.4 Cucaracha de Agua	88
3.4.5 Petate	91
3.4.6 Luciérnaga	93
Conclusiones	95
Bibliografía	97
Apéndice A. Telar de cintura	98
Apéndice B. Telar de marco fijo para tapiz	100
Glosario	102

Introducción

A mitad de la carrera empecé a percatarme que en la facultad las vertientes visuales en las que yo basaba mi producción no estaban estudiadas. Mucho de lo que ocupó para inspirarme son todos los bordados y tejidos que estaba en casa; regalos de mi abuela y de mi familia.

Decidí enfocar mis esfuerzos y aprender esas técnicas textiles; para poder hacer una interpretación plástica me era indispensable entenderlo, deconstruirlo y reinterpretarlo. Ubiqué estudios con puntos de vista antropológicos o sociales; pero encontré que no existían acercamientos teóricos ni artísticos al respecto, todos se centraban en cuestiones técnicas o de catalogación. Un ejemplo es que al hablar sobre el color en el diseño mexicano hay multitud de tratados sobre los procesos para el caracol púrpura o la grana cochinilla, pero ninguno que explique porque cuando hablamos de la cultura popular en México inmediatamente pensamos en colores vibrantes y saturados.

Por tanto, tuve que revisar las causas de la falta de investigación conceptual, analizar el término “artesanía” que engloba a la plástica que nos rodea todos los días y tratar de tener una mejor aprehensión del fenómeno asentando las bases que me hacían falta.

Adentrándome ya de manera específica al tejido amuzgo observé que se constituyen con una repetición de patrones y esta característica me remite a los fractales (objeto geométrico); al acercar el lenguaje matemático con el textil enriqueció mi entendimiento de las propiedades del tejido y enriqueció mi procedimiento de abstracción.

Finalmente, este proceso de deconstrucción culminó en la serie “Híbrido”; son piezas con que decantan y absorben las características intrínsecas del brocado amuzgo, resaltando aquellas que desde mi punto de vista son las que lo constituyen.

Un híbrido es aquello que está formado de elementos de distinta naturaleza y el objetivo final es hacer creaciones que armonicen y acerquen términos que parecen tan lejanos: las matemáticas con lo intuitivo, el aprendizaje empírico con

el escolarizado y finalmente a mí misma que soy un híbrido cultural que pertenezco a varios lados y por lo mismo, probablemente a ninguno.

En ambos sentidos, tanto el teórico como el práctico, me parece que todavía queda mucho por explorar, pero mis planteamientos asientan bases que son necesarias para poder plantear una evolución de la manera en la que percibimos las artes autóctonas.

Capítulo 1. Reconstruyendo términos

La Plástica de Estéticas Mexicanas Comunitarias (PEMC)

Las manifestaciones materiales de las culturas mexicanas han tenido (y aún tienen) diversos nombres; los más frecuentes son artesanía o arte popular. Y aunque nos hemos familiarizado con ellos, esos términos nos predisponen a la hora de establecer un análisis de la producción que estudian.

Para este análisis los denominaremos: Plástica de Estéticas Mexicanas Comunitarias; de acuerdo con la Real Academia Española (2014).

Plástico: Capaz de ser modelado.

Estética: Pertenciente o relativo a la percepción o apreciación de la belleza.

Mexicano: Pertenciente o relativo a México o a los mexicanos.

Comunitario: Pertenciente o relativo a la comunidad.

El término plástica es para limitar el análisis, excluyendo otras manifestaciones artísticas danza, música, etc. y centrarnos en aquellas que nos proporcionan objetos para estudiar. Agregando que dado que no hay un solo estilo que abarque todo el territorio, es necesario declarar que no existe una estética mexicana, sino varias. Todas ellas delimitadas por una cuestión de identidad y pertenencia a una comunidad, que no necesariamente está arraigada a un lugar o a una geografía específica, sino más bien a una cultura a la que los productores pertenecen y que portan.

Aunque es un concepto demasiado largo para ser absorbido fácilmente, engloba todas las manifestaciones artísticas que nos configuran como cultura y claro nos permiten tener una identidad visual de la que a veces no somos tan conscientes y que sin embargo nos conforma.

El entretejido estético

La producción artística se ha nutrido de los lenguajes y técnicas de la estética distintiva mexicana; obras que han pasado por varias nomenclaturas dependiendo de la época, como: artesanía, arte popular y arte indígena. Éstas nos rodean en mayor o menor medida en nuestro ámbito cotidiano y forman parte de nuestro desarrollo visual. En nuestra formación estética, así como en diversos rasgos identitarios, tenemos aportaciones con carácter occidental, indígena y mestizo; todas ellas nos influyen y conforman el desarrollo de nuestra visualidad.

Bajo diversos nombres: aportación, inspiración, colaboración; se han incorporado estos saberes en una dirección y en otra entrelazando las prácticas estéticas. Acercando los lenguajes autóctonos a las prácticas del arte y del diseño, dando resultados híbridos, donde la línea divisora es cada vez más difusa e irreal.

Las prácticas que hemos tenido en su categorización se corresponden en mucho a estudios desde la perspectiva social que, si bien no podemos despreciar, la insertan en lugares que pueden no beneficiar a su evolución y valoración.

Mientras que los estudios desde la perspectiva visual se han centrado en su catalogación y documentación, sin llegar a una verdadera comprensión de sus características o particularidades como expresión plástica o estética siquiera.

Englobando todos estos intereses surgió mi investigación, que pretende hacer un abordaje tanto desde la perspectiva conceptual como plástica. Considerando todo el marco que nos proporcionan todas las culturas que influyen en nuestra formación estética y los procesos que hemos podido observar.

1.1 Reconstruyendo las nomenclaturas

Cuando en el siglo XVI los españoles se enfrentaron a la tarea de traducir y nombrar toda una cultura, conservaron los usos que ellos tenían de los términos. En aquella época dividían las artes de acuerdo con si su práctica hacía uso de un esfuerzo mental o físico; diferenciándolas como artes liberales y artes mecánicas de acuerdo con Tartakiewicz (1987). En el caso de las PEMC's lo más probable es que pudieron haber sido valoradas como "artes mecánicas" dado su prejuicio que no reflejaba a la población autóctona como racional sino más bien lo percibían como un pueblo bárbaro.

Ahora, una vez entrado el siglo XVIII como herencia de esas divisiones surgen las artes mayores o bellas artes y las artes menores o artes útiles. En este punto, la división se daba acorde a su propósito; las primeras eran hechas para deleitar y las segundas tenían un objetivo utilitario. Batteux, teórico e historiador del arte, acuña en 1747 el término "bellas artes" circunscribiendo: música, poesía, pintura, escultura y danza, posteriormente se incorporarían la arquitectura y la retórica; excluyendo el resto de las manifestaciones, separando así arte y artesanías u oficios (Tartakiewicz, 1987).

Éste fenómeno, en México tiene su eco, pero en opinión de Juan Acha (1988) es más conciso y manifiesto:

A fines del siglo XVII importamos una academia y unas artes bien definidas por lo que en pocos años los artistas comenzaron a desalojar a los artesanos de los trabajos más importantes y mejor remunerados de la pintura y el grabado, la arquitectura y la escultura. Por eso al encontrar esta transición es fácil encontrar mecanismos que son borrosos en Europa. Esto, no obstante, de que la gran mayoría de nuestros artistas continúan siendo artesanos. (Acha, 1988. p. 70)

Si bien es cierto que con la importación de la academia se empieza el camino de la profesionalización, bajo este enfoque se disgrega la producción plástica

dependiendo fundamentalmente de la formación de los productores, aunque se reconoce la vinculación que existen entre artistas y artesanos, una formación académica equivale a un trabajo artístico y una formación empírica es por tanto artesanal; señala un detrimento de la valoración del trabajo artesanal que también se relaciona con una menor retribución económica.

Al analizar únicamente la formación o características de la producción, ignoramos que las ordenanzas gremiales obedecían a reglas de una sociedad racista y una estructura de castas; donde quedaban excluidos los indígenas, los mestizos y los mulatos (Gonzales, 1979). Éste sesgo parece seguir permeando en nuestro entorno y por tanto en los análisis de la producción plástica hasta la actualidad.

Profundiza un poco más al comparar sus características de la siguiente manera:

Artesanías gremiales	Artes
Producción tradicional Manual Sujeto a normas Empírica	Producción antitradicional Trabajo intelectual y libre Teorización
Producto Religioso Ornamentado En serie Predominio de escultura, arquitectura y el mural	Producto profano y puro Antiornamentalismo Obra única Predominio de la pintura de caballete
Formación empírica Agremiado	Formación académica Libre
Distribución por encargo y muy poco comercio	Distribución con predominio en el comercio
Consumo de parte de la feligresía; para la cotidianidad religiosa y estética, de estéticas empíricas	El consumo informado y con excepcionalidad de tiempo lugar y persona

Tabla 1. Artesanías gremiales y artes

Nota. Adaptado de *Introducción a la Teoría de los Diseños* (p. 71), por J. Acha, 2009, Trillas.

Aquí hay dos aspectos de particular interés. Primeramente, sus artesanías son gremiales; no menciona la producción fuera del gremio, que vendrían siendo las PEMC's que estaban fuera de las estéticas importadas. Además, las diferencias constitutivas entre una y otra categoría, son muy parecidas en su inclinación por separar de acuerdo con lo utilitario donde incluye también los usos religiosos y añade la sujeción a las normas como elemento característico de las artesanías.

Por otro lado, señala "las diferencias entre unas y otras son estructurales, pese a no haber existido antes las artísticas" (Acha, 1988, p. 70). Pero entonces ¿Qué se entiende por diferencias artísticas?

Regresemos un poco a las clasificaciones renacentistas. En Europa, las bellas artes posteriormente evolucionarían a simplemente artes y se entenderían como "las únicas artes verdaderas" (Tartakiewicz, 1987, p. 88). Mientras que las artes útiles se separarían acorde a su método de producción en artesanías (métodos manuales) y diseños (métodos industriales).

En México, Juan Acha (1988) también hace esa clasificación contemporánea en tres partes: artes, artesanías gremiales y diseños. Entonces, ¿dónde queda la categoría que necesitamos para nuestras PEMC's? ¿En qué se diferencian del resto de categorías estéticas?

1.2 El “rescate”

A principios del siglo XX, en México se empieza a dar una revaloración de las PEMC's en círculos intelectuales y oficiales. Ello se pone de manifiesto en la exposición de 1921 “Exposición Nacional de Artes Populares” inaugurada en la Ciudad de México, donde fueron situadas como elementos capitales en la constitución de una identidad nacional. Que se opone diametralmente a la usanza porfiriana. Por tanto, adherimos a ellas el valor que implica ser un elemento central de nuestro imaginario colectivo, de nuestra autopercepción como mexicanos.

Dr. Atl es el encargado de hacer un respaldo teórico y conceptual de este fenómeno, así como de llevar a cabo su catalogación en la monografía “Las Artes Populares en México” donde las define de esta forma:

En la denominación de **artes populares** están todas las manifestaciones del ingenio y de la habilidad del pueblo de México... no son todas rigurosamente autóctonas, pero el sentimiento popular les ha impreso a las importadas un sello muy peculiar, específicamente mexicano...llevan el sello del vigor de las razas indígenas. (Dr. Atl, 1921, p. 11)

Las categorías que él incluye son: alfarería, juguetería, orfebrería, tejidos, tejidos de palma, arquitectura, pintura, teatro, literatura, música, lacas y charrería.

Aquí vemos que forma sus categorías mayormente con el material que usan. La inclusión de las manifestaciones plásticas que se habían categorizado dentro de ambas ramas; de la artesanía y de las artes. Así como la inclusión de manifestaciones fuera de la plástica a la usanza de Batteux. Básicamente incluye cualquier manifestación artística con la única condicionante de que tuvieran un carácter autóctono.

Señala en estas obras la manifestación de una estética inherente a su profunda sensibilidad y capacidad artística. Además de atribuirles una marcada

homogeneidad, un impulso decorativo, metódico, manual y místico, que considera demostrativos del carácter nacional.

Mientras que, mediante la observación de las PEMC's, se percibe un desarrollo estético propio; discrepante del gusto importado que nos traen las academias o las producciones industriales. Parece adecuado no considerarlo fuera de las artes; con la denominación Arte Popular él pretende englobar todo nuestro gusto y percepción estética, como quien diría arte islámico o arte chino. Entendiéndolo como un estilo, producto de nuestra influencia cultural.

Al incorporar esta expresión en nuestro lenguaje cotidiano no necesariamente indica el carácter autóctono de las PEMC's; generalmente cuando veo "Arte Popular" no me parece que esté hablando de toda la plástica, sino únicamente de aquella que ha alcanzado un alto grado de maestría en su ejecución.

Por otro lado, al incorporar la palabra popular a la nomenclatura surgen ciertas problemáticas.

Lo popular en lo popular

La decisión de usar la palabra popular pretende ensalzar a las comunidades campesinas e indígenas. Probablemente fue seleccionada por su acepción: "Que es peculiar del pueblo o procede de él" RAE (2014). Pero también tiene el sentido: "Pertenciente o relativo a la parte menos favorecida del pueblo" RAE (2014) y "Que está al alcance de la gente con menos recursos económicos o con menos desarrollo cultural" RAE (2014), lo que también deriva en ser producido por gente sin formación académica. Puede no ser evidente en un primer acercamiento ésta carga, sin embargo, sí lo expresa tácitamente al referir:

"Artes Populares" son aquellas que nacen espontáneamente del pueblo como una consecuencia inmediata de sus necesidades familiares, civiles o religiosas. Las que se cultivan bajo una influencia artística o comercial

extraña a esas necesidades, dejan de ser artes populares. Las que se cultivan en las escuelas públicas son “artes oficiales”. (Dr. Atl, 1921, p. 287)

Aquí también se observa que les otorga una cualidad utilitaria que también engloba los usos litúrgicos, como lo hace Juan Acha (1988).

En definitiva, continúa ligada la producción con “vigor indígena” a la falta de academia y ésta se ha heredado a partir de las distinciones raciales, evocando aún la sociedad de castas de la que venimos.

La inmutabilidad de la identidad

Otra característica que se le adjudica al volverse un elemento central de nuestra identidad, tanto estética como nacional, es la inmutabilidad. Dr. Atl declara: “Yo afirmo categóricamente que no pueden transformarse las industrias indígenas de ningún país ... el tocarlas es destruirlas” (Dr. Atl, 1921, p. 45) y extiende “Las industrias indígenas no pueden ni transformarse ni mejorarse: son lo que son. Ni se pueden modificar ni pueden adaptarse a las necesidades contemporáneas” (Dr. Atl, 1921, p. 47).

De ésta manera, al entenderlas como una manifestación de una idiosincrasia e identidad nacional, quedan ligadas a expresiones inalterables.

Desde mi punto de vista, éste es un error tremendo, para mí no tiene un sentido que nuestra identidad tenga que ser inalterable, más aún, al asignar esa identidad dentro de los sectores populares, a ellos se les impide mutar.

Éste es el punto en el que más disiento con Dr. Atl al delimitar las cualidades del Arte Popular en general y del artesanado en particular. Cuanto más porque sigue permeando hasta la actualidad en nuestra percepción; vuelve al indígena congelado en el tiempo digno de admiración, depositario de saberes ancestrales y místicos. Pero al cambiante, al real, lo vuelve mundano, renegado y hasta irrespetuoso de sus propios orígenes.

Acaso como indígenas, como mestizos, como pueblo, ¿no tenemos derecho a hablar con nuestra propia voz de nuestra identidad, a hacer uso de ella, a modificarla acorde a nuestras necesidades? No por ello nos volvemos ajenos a nuestra propia historia, a nuestros orígenes; parte de lo que somos se debe a lo que hemos sido.

De lo habitual en el lenguaje

Finalmente, observamos que durante su análisis hace uso indistintamente de los términos: arte popular, artes indígenas, artes autóctonas y artes vernáculas a lo largo del texto. Pero al referirse a los productores, los menciona como artesanos. Esto lleva a un fenómeno de interpretación muy particular. Donde se extrapola por etimología que aquello que hace el artesano es artesanía; como refleja Espejel en su ensayo ¿Arte popular o artesanías? donde afirma que: “hoy día, podemos aplicar el calificativo de arte popular a todas las artesanías populares tradicionales y a las derivaciones que de ellas producen los propios artesanos” (Espejel, 2014, p. 15).

Me parece un fenómeno lingüístico que quizá no consideró con toda su magnitud en ese momento. Es decir, al catalogarlas como Artes Populares, esto sólo bastaría para que se asentaran en una categoría totalmente diferente de las ya existentes. Pero eso no ocurre así, por lo menos no a nivel coloquial y solamente a veces a nivel académico.

Desde mi punto de vista es un intento bastante fértil para la revitalización de la producción plástica, sin embargo, al no provenir de ningún productor interno sigue faltando una conexión real con el hacer, el pensar y el sentir de los pueblos indígenas.

1.3 Interpretaciones presentes

En tiempos más recientes, ha habido una diferencia en la percepción de las PEMC's y su manera de relacionarse con el entorno. Una definición más actual es la dada por el Grupo Impulsor Artesanía y Manualidad que encabeza Marta Turok.

Artesanía: Es un objeto o producto de identidad cultural comunitaria, hecho por procesos manuales continuos, auxiliados por implementos rudimentarios y algunos de función mecánica que aligeran ciertas tareas. La materia prima básica transformada generalmente es obtenida en la región donde habita el artesano. (Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías [FONART], 2005, p. 14)

Ese carácter de pertenencia comunitaria es algo fundamental que define a las PEMC's así como el uso de herramientas y maquinaria no industrial; pero en la actualidad la materia prima ya no es forzosamente endémica, aunque trate de dársele prioridad a ello, continúa diciendo:

El dominio de las técnicas tradicionales de patrimonio comunitario permite al artesano crear diferentes objetos de variada calidad y maestría, imprimiéndoles además valores simbólicos e ideológicos de la cultura local. La artesanía se crea como producto duradero o efímero, y su función original está determinada en el nivel social y cultural; en este sentido, puede destinarse para uso doméstico, ceremonial, ornato, vestuario o bien, como implemento de trabajo. (Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías [FONART], 2005, p. 14)

Ésta definición reconoce en los productos, valores simbólicos, ideológicos e identitarios. Ligados a los productores de éstos; prevalece un anclaje con la relación de origen de éstas piezas que yo considero fundamental y trascendental para el entendimiento de lo que es en verdad la PEMC. Así como a los procesos manufacturados; por último agrega:

En la actualidad, la producción de artesanía se encamina cada vez más hacia la comercialización. La apropiación y dominio de las materias primas nativas hace que los productos artesanales tengan una identidad comunitaria o regional muy propia, misma que permite crear una línea de productos con formas y diseños decorativos particulares que los distingue de otros. (Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías [FONART], 2005, p. 14)

Finalmente centra mucho su categorización acorde a lo endémico de los materiales a utilizar, al respecto habría que observar que mucha de la estética fue primordialmente definida por los materiales regionales. Sin embargo, hay casos por ejemplo los huipiles, en que la introducción de hilos industriales se ha producido gracias a la economía y calidad del material.

Esta aportación no es en detrimento de la calidad de los huipiles sino que aporta una nueva variable para obtener decorados más detallistas y exactos. Demuestra además la voluntad del impulso creativo de adaptarse a las nuevas condiciones y no dejarse aplastar o ser eliminadas por ello, sino encontrar el modo de adaptarse o evolucionar.

Por otro lado, a pesar de que no lo especifica, al hablar “formas y diseños decorativos particulares” se puede inferir el reconocimiento de una estética o estilo propios de cada comunidad.

Dichas definiciones y nomenclaturas son usadas por el FONART desde 2008 para evaluar productos que entrarán en su catálogo. Se genera por el interés en delimitarlas de objetos de consumo masivo, o de orientación mercantil. Para lo cual usa el término de artesanía y complementa con las definiciones de manualidad e híbrido:

Manualidad: Es el producto que es el resultado de un proceso de transformación manual o semi-industrializado, a partir de una materia prima procesada o pre-fabricada. [...] no tienen una identidad de tradición cultural comunitaria [...] adolecen de valores simbólicos e ideológicos de la sociedad que los crea [...] tienden a la estandarización de su producción

con los fenómenos de la globalización y la cultura de masas. (FONART, 2005, p. 14)

Híbrido: [...] producto que conserva rasgos de identidad [...] es la mezcla de elementos provenientes de distinta naturaleza, tanto de artesanía como de manualidad, con tal cantidad o de tal manera que no pertenecen ya a ninguna de esas dos categorías y forman una nueva categoría. En algunos casos sus procesos evolutivos llegan a configurarse como tradición artesanal. (FONART, 2005, p. 14)

Estas descripciones, considero que son bastante objetivas, observan procesos evolutivos de la creación plástica; la respuesta a los nuevos mercados y la inclusión de nuevos procesos y materiales. Acentúan la relación que tienen los procesos creativos con la construcción de una identidad comunitaria.

Más recientemente encontramos la interpretación de Amalia Ramírez en el libro: “Tejiendo la Identidad: el rebozo entre las mujeres purépechas de Michoacán” del 2014; enumera sobre los conceptos de artesanía varias características consistentes:

1. La producción artesanal tiene estrecha relación con los pueblos indios del país
2. La artesanía es la producción artesanal
3. Artesano y artesanía tienen referente con “lo tradicional”, con lo no moderno
4. La manera de producción permite definir lo que es la artesanía y quien es artesano
5. Artesanía implica especificidad, lo opuesto a producción en serie o industrial
6. Arte y Artesanía son conceptos antagónicos
7. La artesanía forma parte del arte popular, no del culto (Ramírez, 2014: 42)

En éste último ejercicio por delimitar las PEMC's ocurre lo mismo que con la definición dada por Dr. Atl (1921), al englobar a los productores como artesanos entonces su trabajo se categoriza como artesanía. Separándolo igualmente de las técnicas industrializadas

Esta recapitulación sigue manifestando la percepción de subordinación de las PEMC's respecto al arte y al igual que con la definición dada por Dr. Atl, al englobar a los productores como artesanos su trabajo se categoriza como artesanía. No coincido con los puntos 6 y 7, que son parte del análisis de esta tesis, y me parece que inclusive la autora tampoco está de acuerdo con las pautas de las definiciones previas y para no entrar en conflicto con el concepto de artesanía en sí sortea el tema generando una definición de que se enfoca en la actividad:

Actividad artesanal: El proceso de elaboración de artículos mediante una tecnología diferente a la industrial. En este proceso, la totalidad o gran parte de dichos artículos está hecha manualmente, ya sea por un solo individuo o bien con la ayuda de su familia o de personal contratado casi siempre de manera informal para trabajo subordinado al dueño de la unidad de producción, siguiendo patrones aprendidos por lo común de generación en generación y cuyos diseños, estilos y contenido estético refieren por lo general a pautas propias de la cultura en la que se elaboran. Si bien tales patrones y diseños suelen conllevar de igual modo una carga de creatividad propia del individuo que los produce. (Ramírez, 2014, p. 42)

Con ello señala explícitamente un estilo y contenido estético propio; fundamentada tanto en un carácter hereditaria o colectivo, como en uno individual e integra por primera vez de manera clara el uso de la palabra creatividad.

En medios oficiales se utilizan varios términos para designar a las PEMC's. Como ya vimos, el FONART le sigue llamando artesanía; tenemos el Museo de Arte Popular que también usa el término "artesano" para los productores de obra; fomento Banamex también los denomina como "Arte Popular".

Por otro lado, perteneciente al IMPI está el 'Acervo de Arte Indígena'; es la primera colección pública de arte popular en México, cuenta con un acervo que se describe como:

un extraordinario testimonio de la historia, las concepciones estéticas, las tecnologías, la vida cotidiana y ritual de los Pueblos Indígenas de México,

así como de las políticas públicas ejercidas alrededor de ellos. Pese a que la colección tuvo, en las postrimerías del siglo XX, un destino que la apartó del imaginario colectivo, recientemente se ha ido posicionando como una herramienta importante para la difusión de los Pueblos Indígenas (CDI, 2014, p. 11)

Sus adquisiciones no se ciñen estrictamente a manifestaciones tradicionales, sino que incluyen pinturas grabados o dibujos con la única condicionante de que su productor sea indígena.

Es un esfuerzo consciente por ampliar la percepción pública con la que logran incorporar al lenguaje estatal lenguajes vivos, innovaciones y exploraciones de cualquier creador con visualidad indígena o comunitaria; enriqueciendo la concepción de las PEMC's.

Capítulo 2. Conocimientos híbridos

El surgimiento de la serie de Identidades Híbridas es resultado del proceso de sincretismo de la pluriculturalidad en la que crecí y me he desenvuelto. Soy el resultado de un proceso de mestizaje de senderos complejos que me convierten en lo que soy ahora.

De nacimiento soy Guerrerense; más específicamente de Ometepec (entre dos cerros), donde conviven mixtecos, afrodescendientes, mestizos y amuzgos. Soy Ometepecense porque mi papá lo es y con ello me heredó su propio mestizaje.



Figura 1. Localización de Ometepec. Fuente: <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM12guerrero/municipios/12046a.html>

Él, por parte paterna es de ascendencia indígena y de parte materna es afrodescendiente. No obstante, no aprendimos herencias o tradiciones por la falta de convivencia con esa parte familiar(1), ni hablamos amuzgo. Dado que Ometepec es un pueblo más bien mestizo donde se habla español, no hubo la necesidad de aprenderlo. Aunado a la idea de que los indígenas son inferiores a los mestizos no se fomentaba al acercamiento a nuestras raíces.

1. Mi bisabuelo dejó su pueblo natal, Guadalupe Victoria desde muy joven (12 o 13 años), y no frecuentaba a su familia. Aunque sí frecuentaba amuzgos; una de ellas fue la primera en enseñarme a tejer. Además, uno de mis tíos políticos también es amuzgo y me ha acercado al idioma.



Figura 2. Pueblo mixteco (Ñuu Savi) y mapa de Mixtecos del sur de Guerrero. Tomado de: <https://www.gob.mx/inpi/articulos/etnografia-del-pueblo-mixteco-nuu-savi> y <https://arqueologiamexicana.mx/lenguas-indigenas/mixtecos-estado-de-guerrero-region-sur>

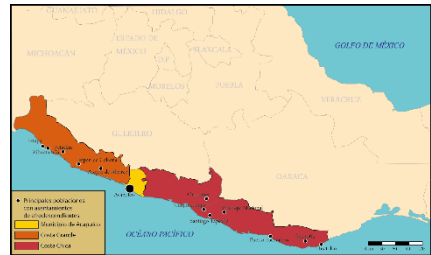


Figura 3. Foto de Cuajinicuilapa, Guerrero y mapa de región de comunidades afrodescendientes en Guerrero y Oaxaca, México. Tomado de: https://con-temporanea.inah.gob.mx/sites/default/files/files/post_num_5_mapa.pdf y <https://www.gob.mx/cultura/articulos/los-pueblos-afromexicanos-y-el-reconocimiento-de-su-diversidad>



Figura 4. Amuzgos (Tzjon Non) y mapa de localización de Amuzgos. Tomado de: <https://www.gob.mx/inpi/articulos/etnografia-del-pueblo-amuzgo-tzjon-non> y <https://arqueologiamexicana.mx/lenguas-indigenas/amuzgos>

Mi mamá por su parte es Hidalguense y ambos migraron a la Ciudad de México; como resultado ello el contacto con mi familia y mis raíces ha sido limitado. Originando un sentimiento de apartamiento de los demás; en mi cotidianidad no me siento como defehña, no soy azteca, heredera del náhuatl ni subyugada por los españoles; los aztecas también oprimían a mis ancestros. No soy amuzga, ni afrodescendiente, no practico sus tradiciones ni conozco plenamente su cultura. Soy, como muchos, mestiza con unas raíces debilitadas en el suelo donde piso.

Por otro lado, mi crecimiento y formación ha sido en la Ciudad de México donde he adquirido conocimientos muy diversos. Estuve en una vocacional cuya fortaleza eran las ciencias exactas; matemáticas física y química; creando intereses que aún conservo; aun así, opté por profesionalizarme en artes plásticas, donde profundicé en fotografía y escultura.

Hacia el final de mis estudios surgió el interés por acercarme a mis raíces y reflejarlo en mi trabajo, con ello me empecé a acercar al bordado y al tejido de los textiles que se elaboran en Ometepepec; logrando con ello vincularme nuevamente con mi hacer a mis raíces y a mi propia persona. Originándose porque en casa había varias prendas elaboradas artesanalmente: huipiles, blusas bordadas con chaquira; piezas que tenían mucho valor sentimental dado que siempre eran regalos que mi abuela nos daba. Rodeada de esos objetos enorme valor cultural y personal, crecí y con el tiempo me di cuenta de que estas prendas son poco comunes; que representan una comunidad específica, mi comunidad natal.



Figura 5. Regalos de mi abuela Huipil y blusas con bordado de chaquira

Aprovechando la formación y conocimientos que he adquirido, decidí fortalecer e investigar las coincidencias culturales y usarlos como una fortaleza de mi discurso. Esta movilidad ha permitido un panorama diferente del que hay en mi entorno; tanto en mi contexto histórico como en el geográfico, ya que en mí conviven tradiciones católicas, indígenas y claro conocimientos posmodernos.

A pesar de no estar completamente inmersa, con mi mirada y años de reflexión sobre estos temas, tomé la decisión de acercarme y profundizar en los textiles. El conocimiento adquirido ha sido una decisión consciente, pero la inquietud lleva allí desde que tengo memoria, la sangre de tejedora corre en mí y me llama. Y yo decido acudir a su llamado. Mi trabajo refleja todo lo que voy construyendo como identidad en mi presente.

2. 1 Los Amuzgos

Es una comunidad indígena, cuyas poblaciones se ubican en los límites del estado de Oaxaca y Guerrero; en los municipios de Xochistlahuaca, Tlacoachistlahuaca, San Pedro Amuzgos y Ometepec. En la zona también existen grupos nahuas, mixtecos, afrodescendientes y mestizos; pero la mayor población indígena son amuzgos.

Amuzgo significa “lugar de libros” y viene de la palabra nahuátl “amoxco”. Pero la palabra para autodenominarse es “nn’anncue” que significa “persona de en medio”; ello responde a que en su tradición oral se narra que vienen del mar. Esto también tiene correspondencia con que a su lengua, le denominan “ñomnda”; que quiere decir “palabra del agua”. Con la llegada de los mixtecos y posteriormente los españoles y los negros se vieron obligados a establecerse en la parte alta de las montañas, alejándose de la costa donde se asentaban.

Aún hoy, se acostumbra la división de trabajos; el hombre en el campo y las mujeres en la casa. Dependiendo de la edad se van incorporando los niños a las diversas labores y adiestrando en las actividades; en el caso de las mujeres se dedican a la crianza de los hijos, a labores domésticas y son ellas las que adiestran a sus hijas en la práctica del tejido.

El uso del huipil, símbolo de identidad y arraigo, sigue extendido entre las mujeres; que aún conservan su uso dentro y fuera de las comunidades. En el caso de los hombres, el uso del calzón y la camisa ya casi se extingue; sólo la gente mayor todavía lo acostumbra. Aunque de ambos sexos el uso fuera de la comunidad ha disminuido en cada generación.

A pesar de ser descendiente de amuzgos; no me considero una, ya que no tengo conocimiento de su lengua e inclusive ignoro varios usos y costumbres. A pesar de tratar de salvar esa ignorancia, la falta de convivencia e integración en sus comunidades es innegable. Por lo cual me denominaría más bien como “portadora del conocimiento amuzgo”.

2.2 Brocado Amuzgo

El textil más identitario de los amuzgos es el huipil; forma parte de la vestimenta femenina, junto con la nagua. Se puede elaborar en brocado, tejido en telar de cintura o en bordado sobre telas de algodón. El tejido en telar de cintura y brocado con hilos de algodón de la región amuzga se considera patrimonio cultural inmaterial en México por parte de Conaculta.

El telar de cintura es de origen prehispánico y todavía se conserva y se usa en muchas culturas para hacer rebozos, huipiles; etc. El brocado es una técnica usada por los amuzgos y se distingue porque los motivos se van construyendo simultáneamente con el lienzo y se colocan al mismo tiempo que la trama.

La enseñanza del tejido se da de madres a hijas en el contexto del seno familiar; entre juegos y labores cotidianas se van generando las condiciones apropiadas para incluir a la niña en el aprendizaje. “Cuando el corazón está contento la niña comienza a tejer, no puede ser en cualquier momento” (Santiago,2011, p. 90).

Por este motivo, la enseñanza puede iniciarse desde los 6 años hasta los 12 dependiendo de la niña. La madre, la familia y las vecinas tejedoras son fuentes de motivación y formación para que una niña aprenda a construir sus tejidos.



Figura 6. Cenefa con ljeii chquiaata (flor ácida). Fotografía: Angélica Santiago, Julio 2011

Dado que las personas que directamente crecieron en un entorno indígena de mi familia son hombres y la labor de tejer era exclusivamente femenina yo no tuve oportunidad de aprenderlo directamente de un familiar; más bien con el pasar de los años surgió mi interés por rescatar todos los saberes que respectaban a su elaboración y fue así como me propuse acercarme con conocidos y maestros para aprender su proceso y elaboración.

Mi primer aprendizaje fue con una amiga de mi abuelo, que me enseñó en casa tanto a tejer como a hablar un poco. Posteriormente encontré una cooperativa amuzga llamada “La flor de Xochistlahuaca” que podemos encontrar en Facebook con el perfil <https://www.facebook.com/flordexochis> y por medio de Blogspot como <http://laflordexochistlahuaca.blogspot.com/> ; fue fundada y dirigida por una formidable maestra artesana Florentina López de Jesús y su principal labor es rescatar y difundir el conocimiento de los tejidos amuzgos, pero también se dedican al comercio; allí progresé y afiné mis habilidades en el tejido.

Aprendiendo brocado amuzgo identifiqué y analicé varias características plásticas y simbólicas como eje creativo; que guían el curso de mi investigación.

2.2.1 Matemáticas Amuzgas

La manera de medir y de contar hace uso de varias medidas del cuerpo humano; por ejemplo, se utiliza la brazada para calcular el ancho de los tejidos, los dedos para contar y los pies para medir distancia.

En el tendido para referirse a los hilos de la urdimbre utilizan el término “luaatsa” que es un par de hilos, es decir, una ida y vuelta completas del tendido. Con cinco luaatsaⁿ (pares) se obtiene un cwii tom chjoo (nudo chico) y con cinco cwii tom chjoo se obtiene un cwii ton tman (nudo grande). Se necesitan seis cwii ton tman para cada lienzo para un huipil grande y se requieren tres lienzos en total (Santiago, 2011).

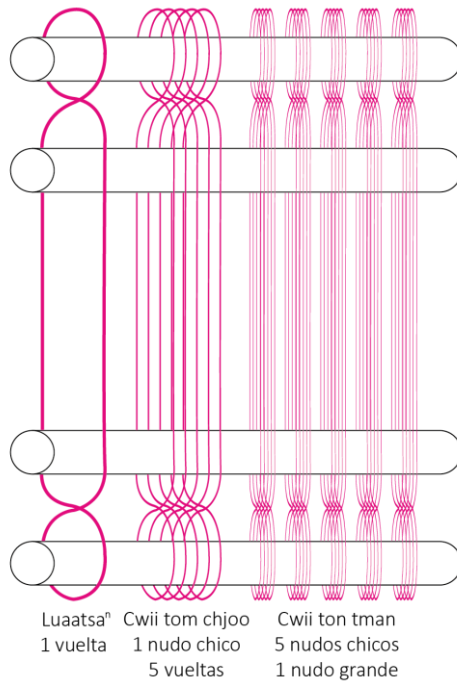


Figura 7. Esquema de conteo de la urdimbre

Aunque es variable dependiendo del grosor del hilo o hilazas y del tamaño de la brazada de la persona que lo va a portar. Para explicar el conteo de los diseños, se utiliza el sistema de conteo nombrando los luaatsaⁿ en el caso de números pares; para números impares se señalan los luaatsaⁿ más un hilo. Cabe señalar que para las tejedoras una “figura bonita” es aquella en la que se refleja un conocimiento y uso apropiado del conteo de los hilos (Santiago, 2011).

En mi proceso de aprendizaje no observé ese conteo; ya que para fines didácticos me explicaban en números arábigos la cantidad de hilos. Quienes me enseñaron sabían que no domino la lengua y los conceptos que de ello derivan; por lo cual facilitaron lo más posible mi comprensión simplificando su lenguaje hacia mí hablando casi siempre en español.

La estructura de construcción tiene varias particularidades; en primer lugar, la trama y la urdimbre tienen la misma visibilidad en el tejido final, a diferencia del telar en marco, o de otros tejidos. En la construcción de los motivos se da una progresión atípica dentro de los tejidos a diferencia de como ocurre en otro tipo de textiles, ya sea en bordado como el punto de cruz o técnicas como tapiz; inclusive podría aseverar que no es reproducible en medios industriales.

Mientras que en varias técnicas textiles se puede construir una planeación en una retícula de 90°, por poner un ejemplo, en el punto de cruz al avanzar cada nivel se da un aumento en cada uno de los lados y éstos van incrementando en pares, si queremos bordar un rombo el primer nivel será de uno, el segundo de tres, el tercero de 5 y así sucesivamente; en el brocado los aumentos con cada nivel son unitarios por lo que resulta un dibujo mucho más orgánico en su ejecución.

Por lo cual transferir los diseños y realizar la planeación requiere del uso de retículas de 45°. Aunque parece simple el resolver una manera práctica de planificar mis diseños digitalmente para posteriormente transferirlos, fue un asunto mayor que tomó bastante tiempo. No obstante, quedó parcialmente solucionado dado que no obtenía una visualización proporcionada y acorde al tejido final, servía esencialmente de guía para el conteo.



Figura 8. Tendido de urdimbre sobre estacas. Se aprecian las divisiones por secciones de nudos grandes. Fotografía: Angélica Santiago, Octubre 2011

2.2.2 Ljeii

La palabra amuzga para sus diseños o figuras es Ljeii; “se traduce como: símbolo, figura, diseño, grafía y escritura” (Santiago, 2011, p. 71). Una traducción más exacta sería grafo; ya que se usa indistintamente, refiriéndose en la escritura y en el tejido, como aquello que se expresa gráficamente. Al nombrar cada diseño se pone el prefijo Ljeii para referirse a un motivo del tejido.

Los motivos se transmiten de generación en generación; y para ellos es fundamental para la correcta asimilación de la técnica la memorización de la cuenta de cada ljeii. Lo que facilitará tener mayor velocidad en la elaboración y permite un desarrollo de conceptos mentales y habilidades de memoria (Valenzuela, 2013).



Figura 9. Ljeii cachii we xquee^a, águila de dos cabezas. Tomada de *El diseño textil de los Amuzgos en Xochistlahuaca, Gro. La iconografía tradicional.* (p. 89), por V. Valenzuela, 2013.



Figura 10. Ljeii catsua'ndaa, cucaracha de agua y variante. Imagen de V. Valenzuela, 2013.

Genoveva Santiago los clasifica en tres categorías:

Ljeii t'quiee (figuras antiguas): son aquellas que han creado generaciones anteriores y que tienen una relación con su cosmogonía e historia; ya sea representando dioses, elementos cotidianos o inclusive representaciones de ciclos agrícolas. Por ejemplo, el águila bicéfala es una representación de una bestia legendaria que los acechaba y devoraba y por ello migraron a lo que actualmente es Cozoyoapan (Santiago, 2011).

Ljeii cach'uu (figuras pequeñas): son los motivos decorativos de proporciones relativamente pequeñas. Representan elementos de su alrededor que pueden ser flores, frutos o animales. Tienen figuras tanto sencillas como complejas e inclusive existe una subcategoría de

Ljeii na yolcuch'uu (las primeras figuras de las niñas) que por su sencillez facilitan el proceso de aprendizaje y comprensión de la elaboración de las figuras.



Figura 11. Ljeii ljaa' xu' o ljeii xu', flor de amaranto. Imagen de V. Valenzuela, 2013.

Ljeii t'man (las figuras grandes): generalmente son ramas o guías que por su tamaño y complejidad se colocan solamente en la pechera del huipil; también pueden ser figuras antiguas que se distinguen por su tamaño. Para poder elaborarlas se requiere de muchas habilidades de conteo, estructura y relación para su elaboración, así como haber pasado por el proceso de aprendizaje de figuras de complejidad menor ya que pueden estar construidas con ljeii más pequeños. Como en el caso de ljeii xu' (figura de amaranto).

Los ljeii Valenzuela (2013) los clasifica por niveles de complejidad en la elaboración en sencillos, medios y complejos; y por sus referentes en fitomorfos, zoomorfos, objetuales, geométricos o combinados.

La organización de la retícula genera un proceso de geometrización y simplificación para la elaboración de los ljeii. Lo bello se entiende como algo bien hecho; por tanto, la belleza de las formas consistirá en su correcta ejecución, en su proporción y simetría. El diseño de los ljeii puede no corresponder a su referente, sino más bien a adaptaciones que ayudan a darles simetría equilibrio y proporción, haciendo las figuras más estéticas de acuerdo con las tejedoras.

En el subsecuente curso de la investigación conservaré el uso de la palabra ljeii. Ya que permite conservar la asociación con su denominación de origen y sus cualidades simbólicas. Fijándolo como un elemento gráfico que pertenece a un sistema de representación y a una cultura, más que como un dibujo.

2.2.3 Uso del color

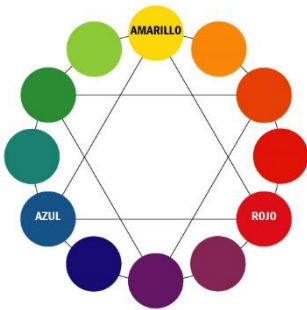


Figura 12. Círculo cromático. Tomado de *El color* (p. 20) por B. Edwards, 2006, Urano.

Cada cultura genera sus propias normas estéticas que responden al entorno que les rodea, a los materiales disponibles, así como a sus propios códigos culturales.

Los artistas y diseñadores ocupamos la teoría basada en los colores pigmento y su relación dentro del círculo cromático (Edwards, 2006). Los tonos primarios son amarillo, rojo y azul; con éstos se construyen los secundarios, terciarios, etc.

Cualquier color contiene tres propiedades:

- Tono o matiz. Es la denominación del color, que sacamos directamente del círculo cromático.
- Valor o luminosidad. La cantidad de claridad u oscuridad.
- Intensidad o saturación. El grado de viveza o contenido del color.

La manera de crear armonías o contrastes responden a relaciones dentro del círculo cromático. Los colores complementarios son aquellos que se encuentran en extremos opuestos; mientras que los colores análogos son los que están contiguos; las tríadas se componen de colores equidistantes entre sí (Edwards, 2006).

En tanto que también se advierte una concepción característica del uso del color en el tejido amuzga. Aunque no hay un uso homogéneo del color en toda la zona amuzga; se pueden identificar clasificaciones que son de uso común dentro de las comunidades. Los colores los separan en pálidos (blancos) dentro de los cuales se encuentran el amarillo, el azul y el blanco; y en colores fuertes (oscuros) dentro de los cuales se encuentran los rojos, negros y verdes. Dentro de esta categorización podemos observar una clasificación de acuerdo con su brillo o luminosidad.

Por otro lado, también relacionan los matices agrupándolos en rojos, amarillos y verdes. Dentro de esta categorización el matiz rojo engloba los colores: fucsia, rosa mexicano y rojo; mientras que en el matiz amarillo se engloba también el naranja y diferentes tonalidades de amarillo; dejando como una tercera categoría el matiz verde.

Para los tonos generan la nomenclatura a partir de cosas de su entorno. La investigación de Santiago sólo profundiza en el matiz amarillo y señala algunos ejemplos como: el amarillo chile (que ella refiere como naranja), amarillo flor de cempasúchil y otros amarillos que también corresponden a flores de su entorno.

La belleza (1) o lo positivo, “consiste en hacer un tejido que esté vivo en su corazón “waando’ ts’o”” (Santiago, 2011, p. 160); se busca obtener efectos llamativos y alegres, por lo que el uso de los colores no viene dado por las emociones de las tejedoras sino por visualidad que ellas poseen.

Para la combinación de colores hacen uso del término “xjeeⁿ nc’iaa tsaⁿ que se traduce como “compañeros de hilos de color” (Santiago, 2012, p. 160); se usa un método de observación directa para saber que tan bonitas son las combinaciones. En general pretende generar contrastes fuertes (2), así como hacer uso de una variedad de colores muy amplia, como se refleja en los testimonios de la investigación:

“Vas a mirar si quedan bonitos, miras, si son bonitos los colores, si se despiertan cuando los comparas. Comparas los hilos para ver, cuales de los hilos pueden quedar bonitos” (Santiago, 2011, p. 155).

“Llega a 13 colores diferentes o 15, muchos colores para que te salga bien, como yo mezclo muchos colores. Si usas pocos colores no sale bonito” (Santiago, 2011, p. 157).

(1) Uso el termino belleza para denominar aquello que visualmente es aceptado dentro de sus concepciones estéticas; ya que las traducciones sólo señalan los objetos como bonitos. En su lengua no existen atributos estéticos que puedan significar armonía, contraste, regularidad. Aunque en general habría que señalar que para ellos lo bello es lo bien hecho.

(2) Los textiles, ya sean huipiles, servilletas u otros; se trabajan generalmente sobre una base blanca (raramente negra) donde se ve el uso de una gama extensa y contrastante de colores. Más recientemente se han empezado a elaborar huipiles o blusas que solamente tienen dos colores, el de la base y un color contrastante para los

motivos. Se elaboran para comercializar principalmente entre los mestizos, pero su uso no está muy extendido entre las tejedoras.

Por regla general podemos observar como parte de sus usos; el contraste. Para usar bien el color, se ponen contiguos los colores que se opongan en sus clasificaciones de color, tanto en luminosidad como en matiz. Se lleva a cabo un proceso de observación de cada hilo y comparación física junto al hilo propuesto para continuar la composición; si se ven muy parecidos se descartan como buena combinación y se busca otra más apropiada. Los colores que entran dentro de la misma clasificación (como naranja y amarillo) se excluyen para usarlos contiguamente. Genoveva Santiago lo refiere como resultado de su entrevista:

Ee juu jo" ncoo, n"iomndyu" na cañon x"iaa nt"iaa aa ncoo mach"ee, aa ncoo mach"ee aa ts"iuuna" na co"na" na cañon colo wa", xjen naya je" jo" matji"ya" luaa" colo nc"iaa ndo" xjen na tiyaa je" jo" tiincoo nts"aa, cha"xjen ch"ee tsan wee wa" co"nan cañon tsan tyuaa tiincoo xjoo leinquioo colo, ñecwitoo xjen ndo" je" je" ts"an na nan" je" tseitjom colo, ts"an na nan" tseitjom colo nt"iaa ts"an lua" wa lua", mañon ljeii ts"a n na tiya. [Así se va ver bonito, vas ir pegando el hilo con el otro hilo, para ver si se ven bonitos, si hacen la combinación cuando lo colocas junto a ese color, si se ve bien entonces vas a saber que ese es su compañero y si no es la combinación entonces no va quedar bonito, por ejemplo el hilo rojo lo pones junto con el hilo rosa mexicana no se va ver bonito porque no se distinguen los colores, ya que son del mismo tono, ahora la persona que sabe combinar mira que esta así (mostrando su servilleta que hizo primero cuando llego) luego se va dar cuenta la persona que no esta bien la combinación] (Ent. Sra. María 24.05.10). (Santiago, 2011, p. 154).

Se hace uso de colores "vivos"; es decir primarios y secundarios, con muy poca incorporación de colores terciarios. Por ejemplo, he de mencionar que nunca he visto un huipil en tonos pastel, o en tonos tierra. Esto permite señalar que; el uso de gamas análogas se evita, se consideran descoloridas; que la uniformidad se ve como algo negativo y se aleja de sus conceptos de armonía o belleza.

También se considera esencial el equilibrio entre los matices; un huipil bello es aquel donde convivan varios colores sin caer en la dominancia de alguno, de lo contrario se considera que no hay pericia para hacer combinaciones.

Toda esta intención genera una percepción de estridencia entre las personas acostumbradas a otras visualidades; que por otro lado es muy característico de muchas de la plástica indígena.

Otra diferencia es que los colores no tienen por sí mismos una carga emocional como “El rojo, asociado a la furia” (Dondis, 1963, p. 67); ya que no los usan de manera aislada.

2.3 Fractales y tejido

Una vez realizado el proceso de deconstrucción del brocado amuzgo tenía que encontrar una forma óptima de resolver el entendimiento de las estructuras y transmitir las de la mejor manera posible; yo buscaba una manera de hablar de su proceso de construcción de las imágenes y logré encontrarlo a partir de un enfoque matemático; los fractales.

En 1975 Benoit Mandelbrot denominó fractales (del latín) al conjunto de formas que, generadas normalmente por un proceso de repetición, se caracterizan por poseer detalle a toda escala, por tener longitud infinita, por no ser diferenciables y por exhibir dimensión fraccional. (Talanquer, 2003, p. 35)

La geometría fractal se utiliza para estudiar cuerpos que no se pueden describir con los métodos tradicionales de la geometría euclidiana como podrían algunos cuerpos de la naturaleza, por ejemplo: el crecimiento de un árbol, la geometría de una montaña o las proliferaciones de los corales. Si quisiéramos preguntarnos ¿Qué tienen en común todas esas formas al ser estudiadas? La respuesta sería la siguiente: cada uno de estos elementos es repetitivo en su complejidad. Por ejemplo, si observas un árbol se divide en partes más pequeñas, las ramas, si te acercas más puedes observar las hojas y (dependiendo de la planta) si te acercas más puedes observar folíolos. Igual sucede con los corales o las montañas; al irnos acercando su complejidad no disminuye, más bien parece ser una réplica de lo que observamos a primera vista.

Los desarrollos fractales son formas con características *autosimilares*, su apariencia es la misma en cualquier escala. Uno de los ejemplos más sencillos es el desarrollo de la Curva de Koch; donde se empieza con un triángulo equilátero y se añade en cada lado un triángulo de un tercio del tamaño del original, se hace sucesivamente y se tiene un desarrollo como éste:

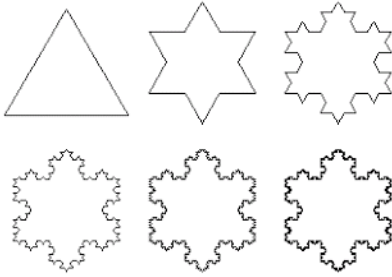


Figura 13. Etapas de iteración que da lugar a la curva de Koch. Tomado de *Fractus, fracta, fractal: fractales, de laberintos y espejos* por V. Talanquer, 2011, Fondo de Cultura

Y el nivel de complejidad puede elevarse infinitamente. Aquí fue precisamente donde localicé el punto de encuentro entre el brocado y los fractales.



Figura 14. Ljeii cucaracha de agua, detalle de huipil. Fotografía: Angélica Santiago, Septiembre 2012.

Al aprender a tejer; el primer ljeii que generalmente se enseña es “cucaracha de agua”. Ésta se toma como unidad de dibujo y resulta muy útil para entender cómo se generan otros ljeii, como el de luciérnaga que se construye con medias cucarachas.

Así como los fractales están contruidos de repeticiones, los diseños finales están contruidos de motivos más elementales. Esto sucede primeramente al construir ljeii; luego cenefas y finalmente los diseños en conjunto de los lienzos en los huipiles. Cada uno es un nivel de organización de ljeii más elemental. En uno de los patrones que resultaba más evidente el parecido entre los fractales y los patrones amuzgos es en el ljeii luciérnaga; dado que se genera un efecto visual de triángulos generados por otros triángulos que van en contrasentido de la figura general. Tiene parecido con el triángulo de Sierpinsky que se construye a partir de seccionar cada

lado de un triángulo equilátero y retirar la sección triangular generada entre esos puntos.

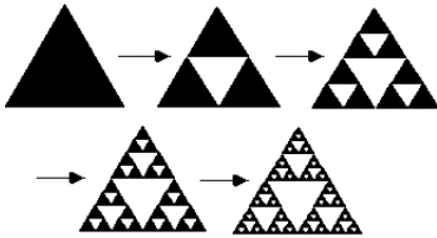


Figura 15. Etapas de iteración triángulo de Sierpinsky. Imagen de V. Talanquer, 2011, Fondo de Cultura Económica .

Éste parecido tiene que ver mucho con que ambas construcciones parten de la utilización de patrones más sencillos para poder realizar efectos más complejos.



Figura 16. Etapas de iteración del fractal de caja. Imagen de V. Talanquer, 2011, Fondo de Cultura Económica.

En la comparativas del desarrollo del fractal de caja con la de pata de perro también hay similitudes. En una el desarrollo final está construido sólo con la repetición de un mismo cuadrado, mientras que en pata de perro el efecto final de redondez está construido por círculos y estos por puntos.

Cada uno de estos sistemas expresa una forma de aprehender la naturaleza; que al trasladarla a su lenguaje tienen sus alteraciones. Ninguno pretende ser mimético sino que expresan su propia forma de entender el mundo. Es una idea cautivadora que, al trasladarlo a lenguajes visuales encontremos intersecciones entre dos temas que no aparentan tener proximidad.

Una vez que tuve en cuenta este elemento, decidí seleccionar los puntos de interés para desarrollar en las



Figura 17. Ljeii jnda' ts'oo catsuee', pata de perro. Fotografía: Angélica Santiago, Septiembre 2012.

piezas. La palabra que definiría mi objetivo es encuentro; el encuentro y conciliación entre todos los mundos que tengo a mi alcance.

2.4 Conceptos de Conexión y complementarios

El lograr una conciliación y amistad dos conocimientos que poseo es de especial relevancia para mí. Lograrlo significa una reconciliación con una identidad fragmentada; la falta de pertenencia tanto a mi lugar de origen como a mi lugar de desarrollo me hace forastera en cualquier sitio.

Estas piezas forman parte de la serie: Identidades Híbridas; resultado de investigaciones de técnicas textiles de Guerrero.

En Ometepec, las creaciones textiles son realizadas exclusivamente por mujeres y aprenderlas es para mí una necesidad y un gusto. Entenderlas y transformarlas me permitirá crear un lenguaje que me ponga en sintonía con toda la historia que cargo, aunque no pueda verla.

Al complementar todo ello con el conocimiento desde ámbitos más formales, se genera una propuesta donde cohabitan de una manera más cercana los saberes del arte y los saberes comunitarios. Creaciones híbridas que solo con un verdadero entendimiento del valor y proceso de cada uno puede decantar en fusiones exitosas.

Al ser yo también resultado de una cultura híbrida, poner de manifiesto estas cualidades en mi obra es exponerme yo misma. Generar una identidad desde donde estoy situada. Migrante, como muchos otros, en mi propio país. Con raíces que no puedo ocultar, pero al mismo tiempo no puedo ver claramente. A las que he decidido acercarme, conocer, revalorarlas y sublimarlas en mi lenguaje. Dado que mi desarrollo ha sido mayormente en la Ciudad de México soy una persona sin arraigo en la tierra de mi padre; pero tampoco tengo arraigo aquí.

Visualmente resulta un encuentro y creación de intersecciones; como resultado de los elementos que obtuve de la investigación y deconstrucción del brocado y del fractal. Mientras que en el aspecto técnico y conceptual resulta un híbrido producto del encuentro entre el arte y las estéticas comunitarias.

Al volcar todo ello en cualidades que son necesarias para que el discurso sea claro y transmita lo que pretendo decir, se delimitaron las siguientes características:

CUALIDADES DE LA OBRA

Intrínseco

Que es propio o característico de la cosa que se expresa por sí misma y no depende de las circunstancias.



Remarcar las características del brocado amuzgo; tanto en el sentido técnico como el gráfico.

Intersección

Conjunto de los elementos que son comunes a dos o más conjuntos



Hacer uso de patrones que acentúen la coherencia entre fractales y brocados amuzgos.

Semántica

Imágenes que ofrecen diferentes sentidos además de los puramente denotativos, sirviéndose de la elección de los elementos de la imagen, su material y su disposición en el encuadre.



A través de una selección de materiales reiterar las correlaciones encontradas.

Legibilidad

Capacidad o posibilidad de ser leído, por su claridad.



Tener facilidad para la lectura independientemente del nivel sociocultural que tenga el espectador.

Reiterativa

Que se repite con frecuencia o tiene la propiedad de



Encontrar las interrelaciones posibles en todos los aspectos técnicos y conceptuales a desarrollar.

2.4.1 Cualidades Intrínsecas

Al profundizar en la técnica del brocado quedaron patentes cualidades plásticas únicas que solo al entender adecuadamente se podrían trasladar. Al analizar la generación de espacios se hizo necesario:

Retículas a 45° El planteamiento de las obras fue realizada en Illustrator, dado que la realización de bocetos y escalas es más manejable en medios digitales.

Comencé empleando una retícula como las que se emplean para maquetar bordados en punto de cruz. Pero al insertar los ljeii, advertí que el desarrollo de los incrementos no es igual. En el brocado los aumentos van por unidad, mientras que en la retícula se daba por pares.

Aunque esta característica tiene el pro de obtener dibujos más orgánicos, estaba la dificultad de maquetarle. Resolver el problema de la retícula base era crucial, tanto por la inversión de tiempo, como por lo manipulable. Poder replantearlo y adaptar los bocetos fácilmente es indispensable.

Posteriormente se planteó una retícula a 45°. Con ello el desarrollo incrementa unitariamente en cada renglón y se puede bocetar y trabajar.

Me apoyé en esta retícula para tener una visualización previa del conteo de los hilos de la trama, antes de elaborar cualquier tejido. Aun cuando la solución aparenta simplicidad, es un tema que implicó bastante tiempo para solventar. Pero una vez resuelto, funcionó para el resto de los procesos.

Las proporciones de los esquemas no resultaban idénticas, sin embargo, en términos de funcionalidad lo esquemático era satisfactorio.

Uso del color Se retomó el uso de los contrastes fuertes entre el lienzo y los motivos, así como el uso de colores primarios o secundarios. No obstante, el

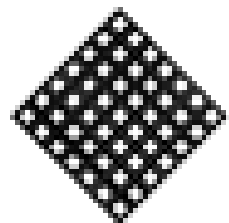


Figura 18. Esquema de retícula en 45°

contraste entre complementarios resultaría discordante. Se empleo por tanto colores puros contra colores acromáticos, blancos o negros.

Ello permite tener una armonía de color similar a la visualidad académica y que permita generar piezas armónicas con diversos entornos. Adicional a ello, las limitaciones de colores en el material también aportaron limitantes específicas que se reproducen en las cualidades semánticas.

2.4.2 Cualidades de intersección

Dado que se elaboran simultáneamente los ljeii a la par del tejido, hay una convivencia entre el tejido base y lo decorativo. Se originan espacios positivos y negativos, es una cualidad de los diseños en el lienzo. Cuando se elaboran los tejidos, tradicionalmente se pretende empujar todo el hilo de color hacia el frente para reducir la visibilidad de la intermitencia del dibujo. Pero dado que es inherente al brocado decidí visibilizarlo y usar el pretexto para remarcar los huecos.

Los ljeii son principalmente de tres tipos: zoomorfos, fitomorfos y geométricos. Investigué y seleccioné aquellos que se construyeran con patrones autosimilares o en su defecto que fueran susceptibles de modificarse hacia dentro.

Los que con más evidentemente eran propensos, resultan ser los ljeii más elementales: petate (imagen1) y cucaracha de agua (imagen 2). Pueden decantar en un desarrollo fractal de manera natural.

Caso 1: Petate; éste desarrollo será análogo al fractal de caja.



Figura 19. Detalle de huipil con ljeii tsuee, petate. Imagen de V. Valenzuela, 2013.



Figura 20. Fractal de caja.

Caso 2: Cucaracha de agua. En esta el desarrollo es similar a la alfombra de Sierpinsky.



Figura 21. Ljeii cucaracha de agua. Fotografía: Angélica Santiago, Septiembre 2012.

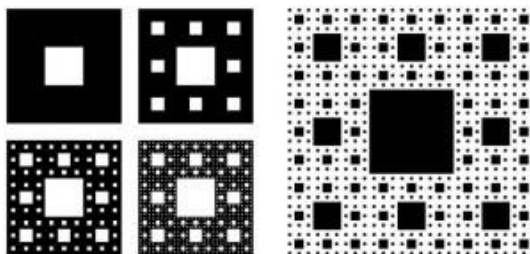


Figura 22. Etapas de iteración de alfombra de Sierpinsky. Imagen de V. Talanquer, 2011, Fondo de Cultura Económica.

Caso 3: Flor de piña. La iteración de los triángulos resulta adecuada para la experimentación de manera parecida al triángulo de Sierpinsky. Dado que permite intercalar huecos triangulares en un sentido, para generar macizos en el sentido opuesto; de manera que no se delinean, solo se indican.

La deconstrucción partió del ljeii final y se fue escalonando la fractalización hacia dentro.



Figura 23. Ljeii ljaa' tanon ntsa, flor de piña. Fotografía: Angélica Santiago, Septiembre 2012.

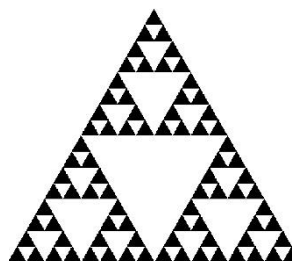


Figura 24. Triángulo de Sierpinsky.

Caso 4: Pata de perro. Este ljeii desde su planteamiento se elabora con circunferencias que generan un efecto circular.

Este desarrollo se planteó retomando el fractal de caja pero con un desarrollo hacia el exterior; partiendo de que cada circunferencia es un módulo o unidad constructiva.



Figura 25. Ljeii jnda' tsoo catsuee, pata de perro. Fotografía: Angélica Santiago, Septiembre 2012.

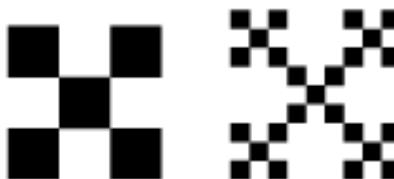


Figura 26. Pasos intermedios del desarrollo de fractal de caja.

2.4.3 Cualidades Semánticas

La selección del material buscaba dos características. Similitud con materiales artesanales y dimensiones alteradas.

Se pretende que la semántica del material permita una relación que remita de manera evidente a un origen comunitario; sin que ello merme la adaptabilidad a lenguajes fuera de los huipiles tradicionales.

La necesidad de modificar el formato tiene múltiples propósitos; lo intrusivo de las primeras propuestas obedece a que los formatos grandes permiten apreciar cualidades matéricas dándole la capacidad de invadir la visualidad y el espacio con únicamente color y formas.

Dado que pretendía que el espacio negativo fuera evidente para cualquier espectador, tomé de referencia a mis padres. Sin lentes no pueden distinguir fácilmente objetos menores a 3mm; quedaba descartada la elaboración con hilos o hilaza, dado que se reduciría la capacidad de percibir el espacio negativo desde su confección.

El conocimiento de diversas técnicas abrió la exploración con otras fibras, como la hilaza de algodón o el uso de lana de manera similar a la técnica del tapiz. Pero el problema de visibilidad seguía existiendo. Al evaluar diversos materiales se iban delimitando las características necesarias, mientras que se descartaban las primeras opciones materiales; entre las que consideré:

a) Listón; resulta fácil para trabajar y resulta visiblemente más ancho que un hilo o hilaza, aunque dado que en cada intercalado del tejido se aprieta para darle más solidez no conservaría su tamaño al ejercer fuerza sobre él. Asimismo tiene una relación más directa con las manualidades que con la plástica comunitaria por lo que la semántica del material se orientaría en la dirección incorrecta.

b) Caña o palma de cestería. Aparenta ser suficientemente viable dado que es un material tradicional y tiene las dimensiones necesarias para su apreciación. Sin

embargo presenta algunos inconvenientes; como el desconocimiento de la técnica y la correspondiente inversión de tiempo que implicaría darle solución, además de que resultaría en un alejamiento de las técnicas textiles y una sublimación inesperada de la idea original. Aunado a ello existe el inconveniente de la fragilidad del material, ya que tanto para su transporte como para su manipulación resulta quebradizo y delicado.

c) Toquilla. Se optó este material dado su uso en otros objetos artesanales, específicamente en bolsas de mercado u otros objetos utilitarios. Las dimensiones también resultaban convenientes y la gama de colores que se puede obtener es limitada, con tonos vibrantes que pueden resultar en contrastes fuertes. Es un material durable, con cierta facilidad para ser manipulado, resistente a tensiones y contracciones del proceso de tejido. Una vez inserto para estructurar el tejido, su lenguaje se parece mucho al de la cestería, pero con un medio plástico y durable en vez de con uno endeble y quebradizo.



Figura 27. Toquilla de 12 mm, pvc.; colores variados.

La toquilla es un filamento plástico de anchura entre 10 y 12 mm. Es un material semirrígido y resulta poco maleable, no se puede manipular con tanta facilidad como un hilo o un listón por lo que fue necesario apoyarme de una plancha para sortear los inconvenientes surgidos durante la factura de las piezas.

En cuanto a color, no tiene una homogeneidad en su producción. En ocasiones al tratar de adquirir nuevamente un color no tenía el tono exacto de la muestra anterior. En ocasiones decidí adquirir por separado el material necesario para la

trama o la urdimbre y obtener un leve contraste, dada la diferencia de tono obtener cierto dinamismo en el fondo.

La ventaja más importante que tiene es la dimensión. Dada la anchura brinda la facilidad para la observación además de que me ayudaría a darle proporciones monumentales que invaden con mayor facilidad los espacios con su aportación de color.

A finales de enero de 2019 encontré una variedad de 5 mm de anchura. Tomando en cuenta que las dimensiones aún resultan funcionales para tener la visualidad que pretendo, además de permitir generar un nuevo nivel de repetición, obtener un diseño más orgánico; tuve que tomar nuevas consideraciones y replanteé algunas piezas del proyecto para explorar nuevas posibilidades.

2.4.4 Cualidades de Legibilidad

Dado que provengo de una familia sin conexión con las artes visuales, mi entorno es poco susceptible de interpretar todos los niveles; dado que el arte, desde mi perspectiva, requiere de un nivel de intelectualización y conocimiento de las artes que la educación no vierte en la población. Sin embargo, tengo el interés de cautivar a las personas que poseen una visualidad diferente y un acercamiento mínimo a los conocimientos conceptuales. Con lo cual desarrollé un marco de lineamientos para éste y para cualquier obra que haga en adelante que me permita conciliar en lo más posible a público crítico con el mercado con el público no conocedor.

1. Eje de la estimulación estética. Este surge dado que el sector social del que vengo no tiene prácticamente acercamiento con las artes plásticas. Me resulta en muchos aspectos complicado dar a entender las motivaciones o la totalidad el mensaje que deseo transmitir. Dados los códigos del arte, no siempre hay posibilidad de que el acercamiento al público sea totalmente efectivo. Ello no los excluye de una experiencia estética, y me interesa incluir la posibilidad de acercamiento y emocionalidad al estar en contacto con mi obra. Se pretende que únicamente con la vista genere un impacto visual dado los colores, las formas y lo invasivo de las piezas, por lo cual remarcar el uso de una estética más elemental tiene que ser inherente al desarrollo de las piezas; si deseo conseguir tocar a este público.
2. Eje de la cualidad artística. Pretendo desarrollarme dentro del ámbito artístico y en cada producción se debe responder a las cuestiones: ¿Qué puede aportar mi pieza al arte? y ¿Como fue el desarrollo del proceso que me llevó a estos resultados?

Estas respuestas solo pueden tener una base intelectual, con el desarrollo de este texto quedan patentes las respuestas de aquellos temas que en principio atañen a mi investigación. Aunado a ello también se plasma el proceso de reflexión y evolución que hubo durante el planteamiento y la elaboración de las piezas.

Debería agregar que al asentar todo por escrito permitió visualizar la evolución y grado de intelectualización que llevaba cada una de mis decisiones. Al finalizar, cada una de las especificidades llega a parecerme evidente, pero me permiten evaluar con un grado mayor de conciencia cuanto conocimiento necesito y he adquirido para avanzar por cada una de las resoluciones que decantó en este resultado.

3. Eje de la valoración del mercado. Aunque me gustaría tener bastante claro qué es lo que puedo aportar o que necesita el mercado del arte; mientras que en todo lo anterior me resulta bastante fácil tener una propuesta concreta dado mi experiencia empírica, en este sentido no tengo ninguna experiencia. Por lo cual sólo puedo observar algunas reglas básicas como:
 - a. Portabilidad, evitar la fragilidad de los materiales para asegurar que en la exhibición y transporte pueda tener el mínimo de impacto, así como procurar mayor facilidad de traslado.
 - b. Durabilidad del material, ya que la fibra que escogí no es un material natural, además ser originalmente para uso rudo, esas cualidades garantizan una pieza imperecedera y de fácil cuidado.
 - c. Revalorización del mercado. Éste es el aspecto más complicado de cubrir, ya que eso no se puede lograr con una sola pieza o serie, sino únicamente con mi constante producción y colocación en el mercado.

2.4.5 Cualidades Reiterativas

Dada la intención de establecer un diálogo entre las perspectivas formales y estéticas populares; es necesario abocarme a resolver eso en cada uno de los aspectos. Primeramente entendiendo cualidades y atributos (carga estética, cultural y simbólica, cualidades técnicas y económicas) de cada una de éstas manifestaciones y encontrar las relaciones existentes; ya sea con el arte, con las estéticas comunitarias e inclusive con el diseño. De esta manera he podido evaluar la propuesta, explicar su naturaleza híbrida y reajustarla acorde a los hallazgos.

a) Carga cultural; relacionando todo mi quehacer con la herencia indígena que tengo. Rastreado todas las fuentes posibles de información, tanto académicas como empíricas.

b) Temática; haciendo uso de motivos amuzgos como base para mi propuesta y relacionando el desarrollo con aportaciones de otros campos.

c) Técnicamente; haciendo uso del telar de cintura para la elaboración de las piezas; cuando esto se volvió una dificultad más que un beneficio, opté por conservar las características más significativas para el proyecto (visibilidad de trama y urdimbre, entramado realizado a la par de la decoración y evidenciar la convivencia de espacios negativos y positivos), ya que decantó en una adaptación más cercana al telar de marco.

d) Hibridación; una vez teniendo en claro todos los conceptos relacionados, tener bien en claro cuales eran las características por evitar para no caer en un simple plagio, o solamente en la apropiación.

e) Intelectualización; hacer un ejercicio de conciencia en cada uno de mis pasos para resolver la creación y así ser lo más objetiva posible en cuanto a mi obra y su inserción ya sea en un medio artístico, de estéticas comunitarias o diseñístico.

Capítulo 3. Identidades Híbridas

3.1 Esquematización

Inicialmente el planteamiento de las piezas pretendía realizarse de manera física; pero los bocetos resultaban muy grandes. Los esquemas digitales se podrían trasladar a cualquier tamaño de manera fácil y manejable, independientemente de los niveles de repetición o grado de complejidad planteado.

Comencé evaluando las posibilidades de acomodar el ljeii flor de piña con el triángulo de Sierpinsky. Los resultados obtenidos lucían de este modo:

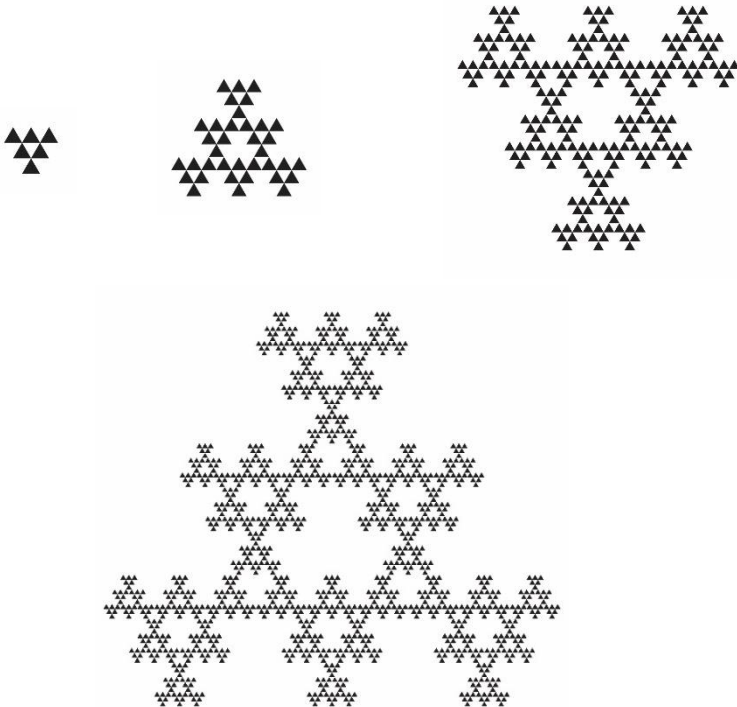


Figura 28. Etapas de iteración con crecimiento fractal, con módulos triangulares.

Como ejercicio resultaba de interés. Aunque visualmente perdía semejanza con el ljeii original; asimismo, el proceso para trasladarlo a un tejido resultaba incierto.

Se prosiguió con las modificaciones sobre el ljeii cucaracha de agua debido a su sencillez. Proyectando cuatro módulos y desarrollando en cada iteración el mismo proceso, generando los siguientes desarrollos:

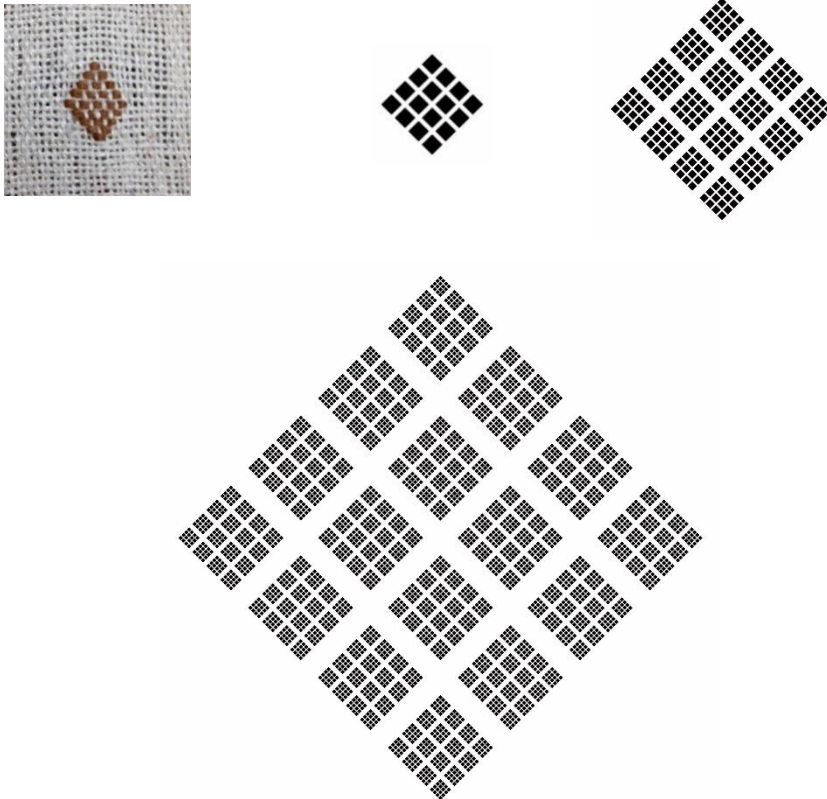


Figura 29. Partiendo del ljeii cucaracha de agua; etapas de iteración con crecimiento fractal usando módulos cuadrangulares.

Aunque la visualización mejoraba, aún no era factible de servir como base para llevar a cabo el conteo en las piezas finales. Primeramente quedaba la cuestión de crear una base que me permitiera visualizar tanto huecos como macizos, así como el conteo del total de vueltas para el tendido. Era indispensable una retícula.

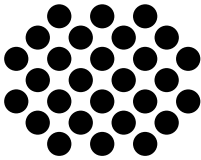


Figura 30. Esquema para el conteo de pata de perro.

Se reanudó la esquematización sobre el ljeii pata de perro. Al realizar el planteamiento en componentes puntuales resultaba inimaginable la manera en que podría hacer un trazado del tejido base para poder llevar a cabo desde aquí una solución que pudiera extrapolarse a todos los desarrollos.

Explorando la manera de generar patrones aborde la posibilidad de hacerlo similar al punto de cruz: sobre una retícula regular de 90°. Pero era evidente su imposibilidad dado que mientras un renglón funcionaba, el siguiente presentaba un corrimiento de media retícula. Este problema ya lo había encontrado previamente al tratar de bocetar en hojas milimétricas.

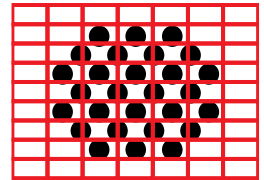


Figura 31. Esquema sobre retícula rectangular.

Al llevar a cabo un proceso diferente de geometrización, en el traslado se superpusieron los elementos de un renglón con los del siguiente; a cambio visualicé una posibilidad que no había considerado: Requería una retícula planteada en 45°.



Figura 32. Esquema para pata de perro con módulos cuadrados girados 45°.

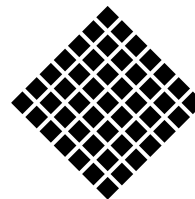


Figura 33. Esquema para cucaracha de agua con módulos cuadrados girados 45°.

Para mí, fue una sensación de total asombro: no he encontrado patrones similares. Precisamente por esta cualidad, resulta irrepetible en medios industriales.

Una vez resuelto el problema de la visualización, se prosiguió el proceso en otros ljeii para observar el resultado.



Figura 34. Flor de Piña



Figura 35. Esquema para flor de piña

Al delinear y expandir la cuadrícula, se podría generar un espacio de trabajo que permitiera hacer un conteo correcto de huecos y macizos. En éste trazado cada vuelta puede contabilizarse como un diamante de la parte superior y al situar los ljeii en los espacios se visualizan los macizos sin causar una modificación del esquema; permitiendo además tener un conteo correcto de las vueltas y una aproximación de la dimensión final.

En apariencia es un adaptación simple y lógica; sin embargo, estos avances tardaron meses en concretarse. En ocasiones los avances tomaban intervalos de semanas o meses; una vez que elaboré la retícula pude empezar a generar mis propuestas con suficiente eficacia y rapidez. El único inconveniente que no salvé fue la corrección de las proporciones aun así era suficiente para servirme de guía.



Figura 36. Esquemización equivalente a un luatsa,

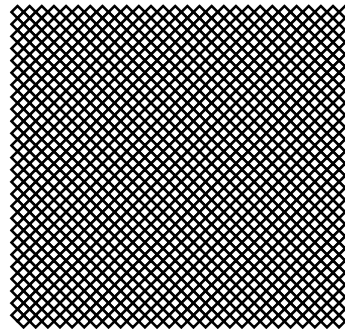


Figura 37. Esquema de 28 vueltas; cada rombo superior es una vuelta completa de ida y el contiguo inferior es de regreso

3.2 Propuestas en 10 mm

a) Cucaracha de Agua

El ljeii de cucaracha de agua, resulta adecuado para desarrollar con una secuencia similar a la del fractal de caja. Con los primeros bocetos sin apoyo de la retícula simplemente se colocaron los ljeii a modo de seguir produciendo el mismo motivo. Al tratar de colocarlo en la retícula se retomaron como guía inicial.



Figura 38. Ljeii cucaracha de agua y esquematización romboidal.

Se esbozaron módulos de cuatro unidades; extrapolando el desarrollo en 3 niveles. Al proyectar la realización; el conteo del tendido requería 96 vueltas cada una de dos hilos de 12 mm, lo que resulta en un ancho de 230 cm sin considerar el espacio entre ellos. Además de ello faltaba considerar la distensión del tejido en sentido vertical, al comparar contra los tejidos observé que en sentido vertical la distribución era mayor en un 30%; lo que me daría una altura de 300 cm.

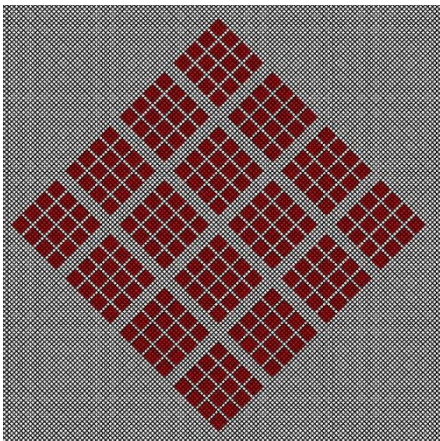


Figura 39. Proyección esquemática con crecimientos sobre cucaracha de agua I

El espacio del que disponía tenía una altura de 220 cm y hubo que limitar cualquier trazado a 70 vueltas para desarrollarlo únicamente en espacio. Quitando una línea de módulos ya se volvía viable y de acuerdo con mis cálculos la pieza tendría 105 cm de lado y 140 cm de alto. Inclusive para mi propia corporeidad resultaba más viable.

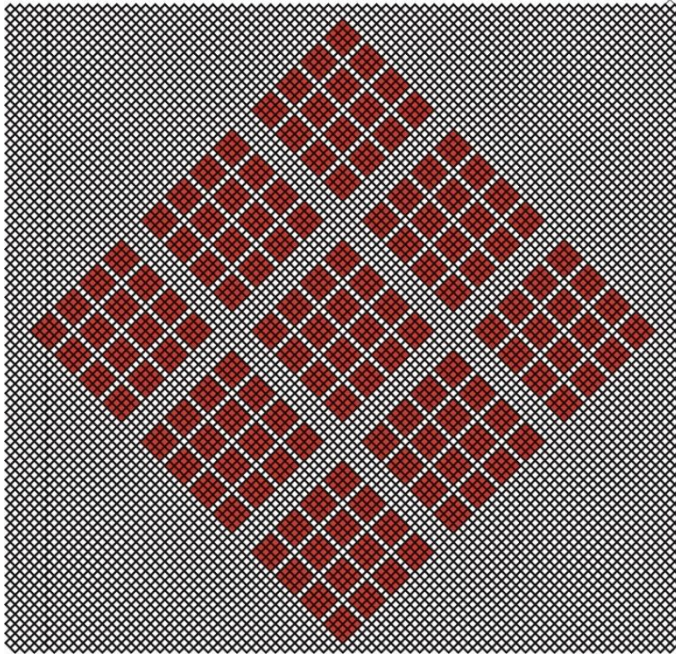


Figura 40. Proyección esquemática con crecimientos sobre cucaracha de agua II

b) Petate

El ljeii de petate partió de un crecimiento análogo al fractal de caja. Ya que su similitud resultaba evidente. Decidí tomarme las libertades artísticas necesarias para la legibilidad desde cualquier punto de vista. Pretendo que cualquier persona de la comunidad amuzga pueda identificarlo fácilmente; así como también cualquiera con nociones de la matemática fractal. En ambos casos, espero que el resultado será identificable, pero no perfectamente clasificable dentro de su conocimiento.



Figura 41. Ljeii cucaracha de agua y esquematización en retícula romboidal.

Creando el primer módulo partiendo del conteo original que se compone de 7 renglones y abarca 4 vueltas; en el siguiente crecimiento cada submódulo se repartió dentro de un cuadrado de 5 submódulos por lado y posteriormente se coloca dentro de un cuadrángulo de tres unidades. Con lo cual obtuve ésta propuesta:

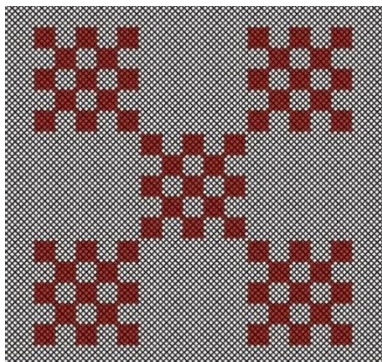


Figura 42. Boceto esquemático con crecimientos sobre petate.

c) Flor de Piña

El tercer bosquejo se desarrolló con el ljeii flor de piña. Ya que no está compuesto por elementos autorreferentes se resolvió modificando los módulos triangulares hacia un desarrollo análogo al triángulo de Sierpinsky.



Figura 43. Ljeii flor de piña

Éste planteamiento en particular fue muy diferente de los otros ya que no se generó partiendo del ljeii base para aumentarlo, o extender su desarrollo; sino más bien generando módulos triangulares e integrándolos dentro del ljeii hasta que cubrieran el espacio contemplado. El croquis obtenido resultó:

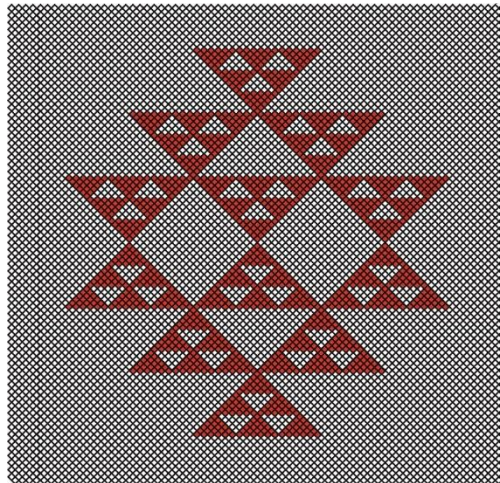


Figura 44. Esquema de flor de piña, integración con triángulo de Sierpinsky I.

d) Pata de perro



Figura 45. Ljeii pata de perro.

Dicho ljeii no tenía cabida tan fácilmente dentro de ningún ejemplo matemático que yo hubiera encontrado, sino que contenía la repetición característica que buscaba. Resultaba interesante poder encontrar un motivo que pudiese generarse en físico y que matemáticamente no hubiera sido contemplado. Se optó por desarrollarlo de una manera parecida a los aumentos para cucaracha de agua. Trabajando el ljeii como un módulo para construir el diseño final.

El diseño de cada módulo se hizo replicando el conteo original; para aumentar el desarrollo tomé en cuenta el espacio dejado entre los macizos del ljeii originalmente y se colocaron de manera comparable en el desarrollo final. La propuesta final fue:

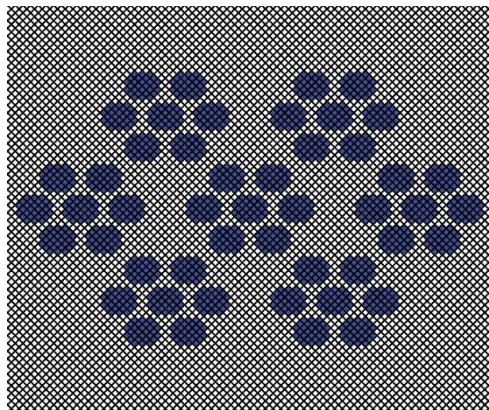


Figura 46. Croquis esquemático con crecimientos sobre Pata de perro I.

3.3 Elaboración de la propuesta

Una vez proyectado el esquema de las piezas opté por trabajar con la propuesta de flor de piña; era la que ocupaba menor espacio dentro del plano y me permitiría familiarizarme con el material sin arriesgarme a la falta de espacio para trabajar.

Al empezar a conocer el material sospeché los inconvenientes que iba a encontrar. Realizando pequeñas pruebas observé que el tejido sí se sostenía con únicamente ese material y noté que iba a tener problemas con la dureza; poco a poco fueron saliendo situaciones que se solventaban sobre la marcha.

Preparación y realización del tendido

El primer problema surgió al tratar de tender la urdimbre. Costaba bastante trabajo tenerlo en madejas: se extendía hacia todos lados y se enredaba fácilmente; al continuar jalando hebra el trabajo resultaba poco fluido. Se montó a la manera de una lanzadera con herramientas que contaba en casa; resultó una solución adecuada ya que era manejable y no se le hacían nudos.

Posteriormente tenía que resolver el tendido de la urdimbre; tradicionalmente se usan estacas en el suelo para prepararlo. En vez de eso usé un marco sobre el que se empotraban fragmentos de estaca a distancias fijas; en el cual las distancias podían variar de 25 cm por salto. Lo vi originalmente en el taller de tejido en y decidí usarlo igualmente.



Figura 47. Adecuación de lanzadera para toquilla de 12



Figura 48. Tendido de urdimbre de 127 cm.

Para calcular el largo del tendido, al tamaño calculado de las piezas, le añadí 50 cm; considerando un margen suficiente para el soporte necesario para el tejido.

El material no sostenía su propia tensión dado lo resbaladizo del material. Ya que el asegurarlo en algún punto era muy complicado, para solucionar ese asunto empecé a utilizar una plancha para hacer un sellado térmico.

El siguiente paso era trasladarlo a los enjulios para tensarlo, de modo similar a los telares de cintura.

Desde que consideré elaborar las piezas con la toquilla de 10-12 mm consideré varias adaptaciones para poder trabajar, ya que las dimensiones en que se trabajan los telares de cintura no son tan anchos (1). Elaboré una estructura similar a los telares para tapiz, donde se coloca un marco fijo que mantiene tensa la urdimbre; maniobrando manualmente la trama de acuerdo con las necesidades del diseño.

Se intercaló toquilla extra en los enjulios para obtener la separación necesaria en cada vuelta. Pudiendo tener el espacio necesario en cada ida y vuelta; solamente quedaba determinar la distensión en vertical.

Los colores

La selección de colores siempre incluye un tono acromático y uno cromático, dependiendo de la gama disponible al momento de la compra de los materiales. La toquilla por desfortuna no es igual de opaca ni de homogénea inclusive siendo del

(1) El ancho del tejido, cuando es para autoconsumo, se define por un codo. Con tres lienzos del ancho de un codo se compone un huipil terminado. Para prendas de comercialización suelen sustituirse por un solo lienzo de hasta 70 cm de ancho. En cuanto a lo largo, el promedio es de 2.5 - 3 m debido a que no se emplean costuras para añadir longitud.

mismo tiraje el color; por pieza generalmente se lleva a cabo una propuesta buscando siempre el mayor contraste lumínico posible. Sin embargo, el efecto óptico resulta variable; cuando el material tiene tendencias a ser traslúcido se integran los colores y tiende a disminuir el contraste. Generalmente ya en un estado avanzado del proceso es cuando se pueden observar los resultados finales de la interacción de las partes.

Incorporación de la urdimbre

En el telar de cintura para intercalar la urdimbre se usan dos implementos: la vara de liso y la vara de paso. El uso de uno y otro progresivamente permite que se incorpore el hilo primero entre hilos pares y posteriormente en los impares.

En parte debido al tamaño de las piezas, pero principalmente dada la dureza del material, se conservó únicamente el uso de la vara de liso. Para llevar a cabo la tarea que realiza la vara de paso se sustituyó por la actividad manual; dada la cantidad limitada de vueltas no resultaba tan laborioso como si esto ocurriese en un lienzo de hilo regular.

Además de ello se incorporaron listones que permitían sostener la vara cuando fuera necesaria lejos del área de trabajo.

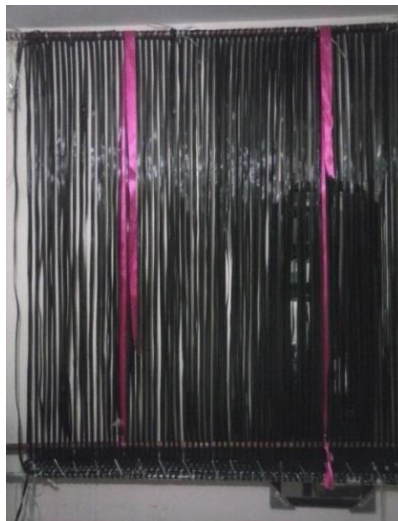


Figura 49. Urdimbre sobre adaptación de enjujios con vara de liso incorporada.

3.3.1 Elaboración Flor de Piña

El primer tejido decidí trabajarlo con Flor de Piña dado que es el más reducido desde su esquema; permitiendo conocer y experimentar con el material para adecuarme de la mejor manera. Siendo el formato más pequeño que iba a trabajar me permitiría acercarme y adaptarme gradualmente.

El tendido se realizó de 65 vueltas, resultando en 160 cm de ancho y 150 cm de largo. Debido a que el diseño tenía 45 macizos en su parte más ancha, quedaban 10 vueltas por cada costado para darle un margen al ljeii; consideré dejar únicamente 4 vueltas de margen en la parte inferior, para permitir que el espacio de ajuste tuviera holgura de sobra.

El método tradicional de brocado, el conteo y elaboración se realiza por el reverso; usando la misma hebra de manera continua. Teniendo eso en cuenta comencé a trabajar; una vez realizada la primera parte observé que dado el grosor y poca flexibilidad del material resultaba imposible conservar una regularidad en la



Figura 50. Elaboración de ljeii con técnica de brocado tradicional



Figura 51. Detalle de ljeii con técnica de brocado tradicional.

elaboración y era completamente ilegible por el frente.

Como consecuencia se rehízo trabajando por el frente; segmentando la hebra y plegándola para tener agarre por la parte trasera con ayuda de una plancha de cabello. Obteniendo un resultado más homogéneo que el anterior.



Figura 52. Elaboración de ljeii con técnica modificada de brocado(revés).

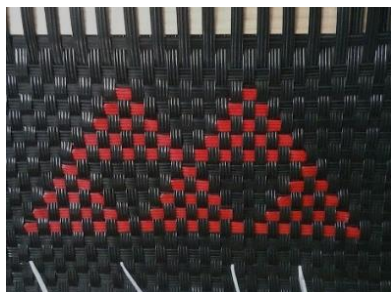


Figura 53. Detalle de ljeii con técnica modificada de brocado.

Al acercarme a la parte más ancha del ljeii advertí que estaba descentrado y dado el avance que ya tenía, me abstuve de rehacerlo por segunda vez. Opté por buscar solución al terminar de tejer.



Figura 54. Registro de proceso para “Flor de Piña I”.

Para subsanar la desigualdad se destejieron ambos costados y se dobló y selló el excedente. Entretejiendo por la parte trasera para afianzar; con ello se mejoró la uniformidad del tejido, asimismo permitió prever soluciones para ocasiones similares. El tiempo de elaboración abarcó desde el 27 de marzo hasta el 6 de mayo del 2017, invirtiendo 15 horas semanales aproximadamente.



Figura 55. Proceso de reajuste.

Recapitulando las necesidades para la factura de las próximas piezas tenemos:

- . Trabajar por el frente
- . Mejorar la maleabilidad con auxilio de herramientas térmicas
- . Corregir la exactitud del conteo
- . Visualizar el grado y orientación de deformación en cada pieza. Observé que, dado que el ancho del tejido es fijo, se produce una dilatación en sentido vertical del 40%. Con esto en mente hice correcciones en otros diseños.

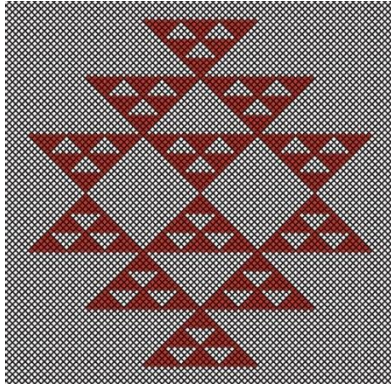


Figura 56. Esquema Flor de Piña I



Figura 57. Flor de Piña I

3.3.2 Elaboración Pata de Perro

El segundo ljeii que decidí trabajar fue pata de perro. El planteamiento tiene en su parte más ancha 45 macizos distribuidos en un total de 66 vueltas; en el proceso de la esquematización aparenta una deformación en vertical, pero el ljeii tiene prácticamente la misma cuenta de alto y de ancho.

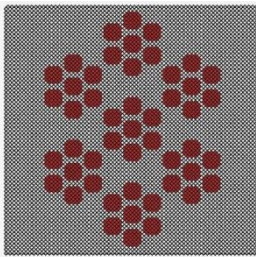


Figura 58. Esquema 1,
Pata de Perro.

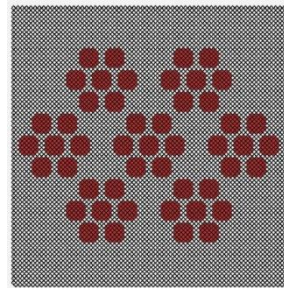


Figura 59. Esquema 2,
Pata de Perro.

Con la pieza previa advertí la deformación en sentido vertical y modifiqué la orientación del ljeii, para darle oportunidad a compensar la altura. Con el cambio logré tener una mejor proporción, aunque las formas seguían viéndose ligeramente ovaladas.

Consideré menos aire para esta pieza; con ello conseguí una mejor distribución dentro del lienzo y un acabado más homogéneo desde las primeras partes del proceso. Dispuse 6 vueltas de margen por lado y en consecuencia el tendido resultó de 160 cm de ancho y 175 cm de largo; llevando un conteo más estricto pude evitar correcciones posteriores.

Previamente y en ésta pieza la adquisición de los materiales se realizó en dos tandas; teniendo como resultado una variación entre el material usado en la trama

y el de la urdimbre. A pesar de que no era parte del planteamiento, consideré que enriquecía la experiencia visual y decidí repetirlo para ésta pieza.

Al ser más meticulosa y previsora en el proceso obtuve un acabado más profesional. Se cuidó el largo del material y la tensión para lograr que un solo filamento continuo genere una orilla uniforme; dejando excedente donde se generaban las uniones que se entretejía posteriormente por la parte trasera para disimularlo adecuadamente.



Figura 60. Orilla Pata de Perro I (detalle).

Debido a mis múltiples actividades, este proceso abarcó desde el 8 de mayo hasta el 17 de agosto de 2017. Dadas las dimensiones de ésta pieza, la elaboración resultó física y mentalmente agotadora; me dejó drenada y tarde bastante en intentar una nueva pieza.

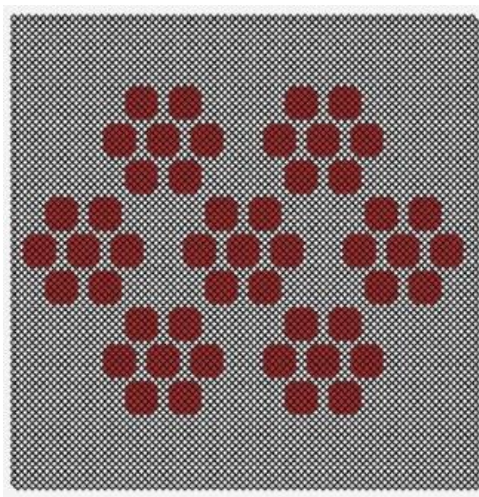


Figura 61. Esquema Pata de Perro I

Entre mayo y junio de 2018 retomé el proyecto y traté de realizar un rediseño que no llegó a término. Posteriormente hice un planteamiento total debido a que encontré una variación de toquilla.

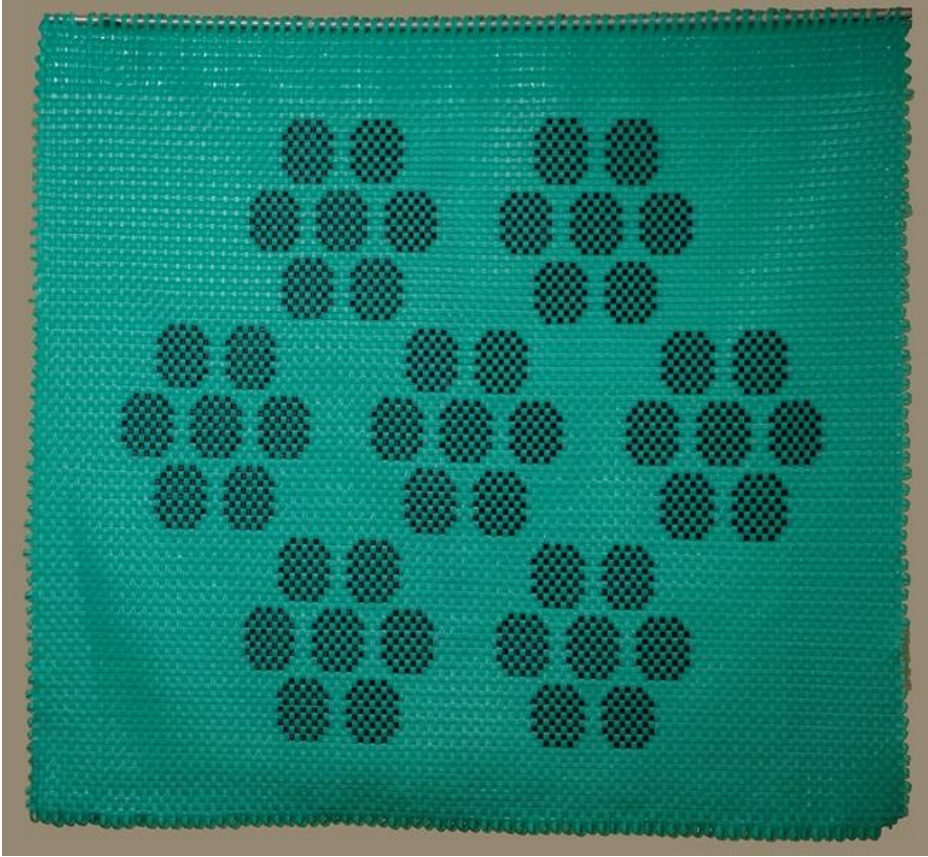


Figura 62. Pata de Perro I

3.4 Propuestas en 6 mm

En enero de 2019 comenzaron a producir una variante de toquilla de 6mm. Ya con 2 piezas terminadas y otra en progreso me enfrenté a la disyuntiva de terminar con el material planteado inicialmente con las propuestas que ya tenía o replantear el diseño y volver a empezar la elaboración de la serie.

En anteriores observaciones ya había considerado que con un espesor de 5 mm bastaba; pero, no había encontrado material de esa anchura. Reintegrando la idea de un material más delgado como una mejor opción consideré que permitiría un diseño más orgánico y otras posibilidades es cuanto a tamaño.

Al retornar a un punto de planeación, se replantearon los diseños para obtener el ajuste con el cálculo de material, para retomar la producción.

Adicional a ello, he encontrado que la dificultad del procedimiento de montaje hace que tenga problemas con la igualdad de la tensión, por lo cual también me planteo la posibilidad de elaborar una nueva herramienta que me facilite el tendido. Técnicamente me alejo cada vez más de las prácticas del telar de cintura y me acerco más a las de tapiz; esperando que las nuevas herramientas mejoren mi velocidad y eficiencia.

Sin perder las siguientes características: trama y urdimbre poseen visibilidad, el lienzo se elabora a la par del diseño, la convivencia de espacios negativos y positivos es evidente.

3.4.1 Nuevas necesidades

Efectué algunas modificaciones en el telar para facilitar el montaje sobre los enjulos; previamente al montar en horizontal y trasladar a la vertical, se perdía homogeneidad en la tensión. Rehacerlo es una inversión de tiempo que me podría ahorrar con los cambios adecuados.

Dispuse colocar tornillos cada 8 mm que resultaban equivalentes a las muescas en el telar de marco; obteniendo soportes que mantienen la tensión de la urdimbre desde el montaje.



Figura 63. Marco fijo con separaciones de 8mm.

Modificaciones para el entramado

Al modificar el material, las observaciones realizadas anteriormente quedaban obsoletas; dado que el filamento además de ser más estrecho también es más grueso. Por ello al tratar de manejarlo con calor de igual manera que el anterior, no se obtenían los mismos resultados; antes de poder plegarlo la parte externa se deshacía.

Se optó por cortar segmentos del tamaño exacto a colocar en el entramado; colocando adhesivo en las orillas para fijarlo adecuadamente.

En cada corte se realizaba un biselado en el extremo para generar un desnivel que aplanara la hebra de la urdimbre para incorporarse a su altura original.

El adhesivo únicamente se empleó en el primer tercio de Flor de Piña II, ya que la tensión del lienzo es suficiente para mantenerla colocada. Gracias a la distribución regular, al calcular y prever los segmentos suficientes para la trama suplementaria se volvía un proceso que se podía realizar en serie; permitiendo tener una mejora importante en el ritmo de trabajo.



Figura 64. Segmentos para ljeii con adhesivo



Figura 65. Segmentos para ljeii, extremos biselados.

3.4.2 Renovando propuestas

Opté por cuadruplicar la base para contar con 130 vueltas; desde los bocetos observé que dado que desde el planteamiento mis bocetos digitales resultaban de 90 cm por tanto elaborarlo podría volverse una tarea titánica.

Nuevamente empecé trabajando con flor de piña; ya que a pesar del cambio de proporciones sigue siendo distinguible. Permitiendo contrastar con las piezas anteriores los nuevos resultados, antes de proseguir con piezas más grandes.

Propuesta A

Este modelo resulto de desarrollar cada módulo triangular como un triángulo de Sierpinsky. Empezando con submódulos de triangulares de 3 líneas que sería la unidad identificable más pequeña, desarrollé el primero proceso; resultando cada módulo de esta forma:

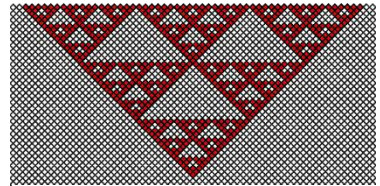


Figura 66. Propuesta modular A

Mientras que, al aplicarlo en el ljeii, y sobre la retícula resultaba:

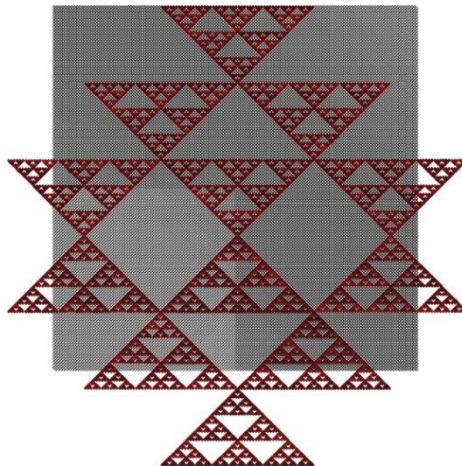


Figura 67. Esquema con propuesta modular A

Decidí modificar en un nivel de repetición al componerlo sólo de dos renglones. Dadas las proporciones planteadas, el cálculo del total de la pieza sería de 3.20, pero tomando en cuenta que tiene 22 vueltas de espacio, éstas pudieran eliminarse y se reduciría en 50.16 cm el tamaño de la altura. Con lo cual quedaría en 2.70 m de altura, aun así es una dimensión que no puedo trabajar en mi estudio, por lo cual decidí hacer otra variación.

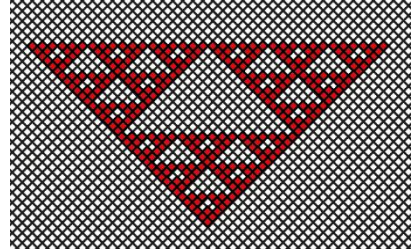


Figura 68. Propuesta modular B

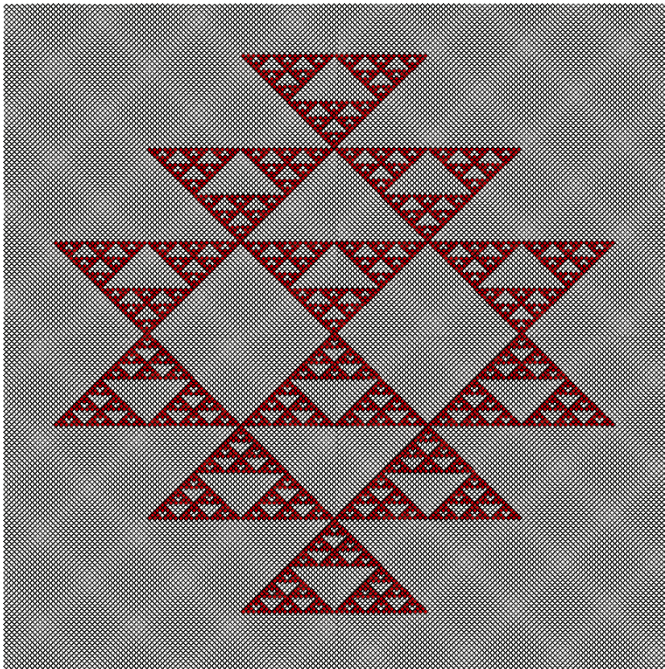


Figura 69. Esquema con propuesta modular B

Propuesta C

Con una nueva reducción de los sub módulos y considerando 5 vueltas de margen, resultaba una pieza de 80 vueltas tanto de alto como de ancho y el cálculo de la pieza sería de 1.84 m * 1.30 m. Ésta variación resulta más apegada al desarrollo de Sierpinsky y decidí elaborarla nuevamente.

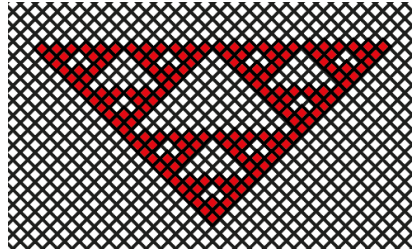


Figura 70. Propuesta modular C

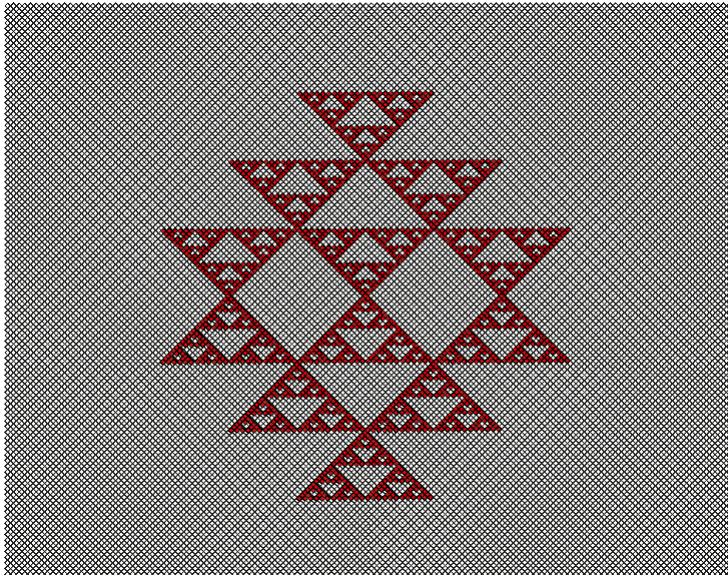


Figura 71. Esquema con propuesta modular C

3.4.3 Elaboración Flor de Piña II



Figura 72. Urdimbre sobre adaptación de marco fijo con vara de liso incorporada.

Al realizar las modificaciones en el telar, el montaje de la urdimbre se vuelve un proceso más cómodo y veloz; la tensión en todas las partes del tejido es más controlable y homogénea.

Para la elaboración del diseño en la trama, se optó por cortar secciones sujetas a la urdimbre sin dejar excedente; dado el grosor de éste nuevo material. En algunos casos adhiriendo el añadido y en otros sujetado con el entrelazado que el tejido proporciona.

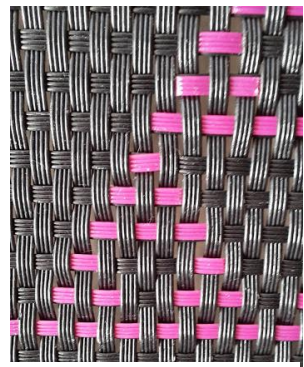


Figura 73. Detalle de ljeii con técnica modificada de brocado.



Figura 74. Proceso Flor de Piña II



Figura 75. Proceso de desmontaje.



Figura 76. Flor de Piña II

El tamaño final es de 100 x 140 cm. La elaboración de esta pieza abarcó desde agosto de 2019 hasta febrero de 2020, trabajando 15 horas semanales; basada en eso vislumbré que trabajar con ese tamaño y nivel de detalle resultaba impensable.

Siguiendo ese ritmo de trabajo resultaba agobiante trabajar tanto tiempo sobre una sola pieza además de comprometer los tiempos de entrega.

3.4.4 Cucaracha de Agua

Decidí limitar el planteamiento a máximo 50 vueltas para los posteriores desarrollos. Para el esquema de cucaracha de agua trabajé de manera análoga al tapete Sierpinsky.



Figura 77. Ljeii cucaracha de agua.

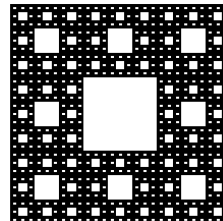


Figura 78. Tapete de Sierpinsky

Para facilitar la lectura, opté por dejar aire que delimitara cada módulo a intervenir, con lo cual el trazado final quedó de ésta manera:

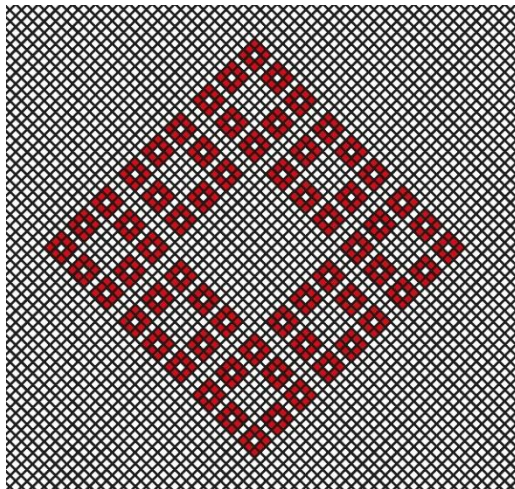


Figura 79. Esquema Cucaracha de agua I

La producción tardó aproximadamente un mes, invirtiendo aproximadamente 3 horas por día; su medida final es de 50x70 cm; teniendo un total de 40 vueltas.



Figura 80. Cucaracha de Agua I

En una segunda versión de cucaracha de agua se eliminó el aire, para investigar el efecto final. En este momento, dada la dedicación exclusiva y el tamaño la elaboración tardó 4 días.

Su medida final es de 35 x 50 cm y consta de 32 vueltas; aunque resulta más apegado al desarrollo matemático, en mi opinión resulta menos legible.

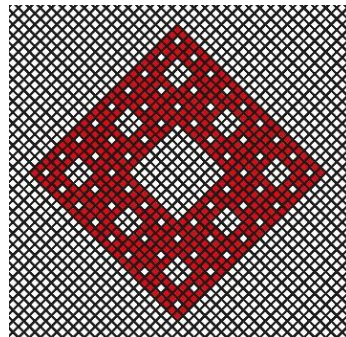


Figura 81. Esquema Cucaracha de agua II

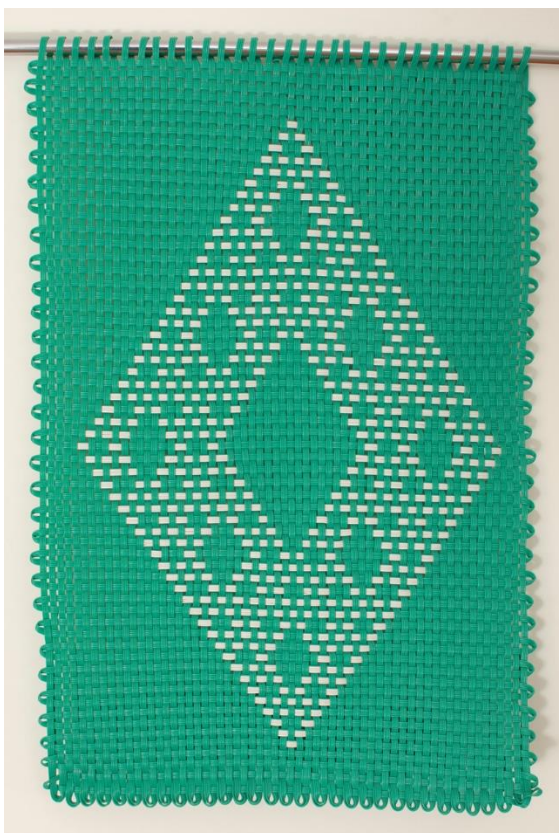


Figura 82. Cucaracha de Agua II

3.4.5 Petate

Partiendo del ljeii de petate, fuí trabajando con crecimientos al modo del fractal de caja. Partiendo de módulos de un solo macizo para obtener la mayor cantidad de iteraciones posibles en el espacio.



Figura 83. Ljeii petate.

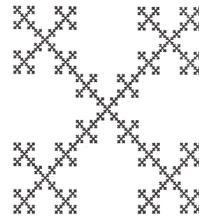


Figura 84. Desarrollo fractal de caja.

Con ello el esquema resultante fue el siguiente:

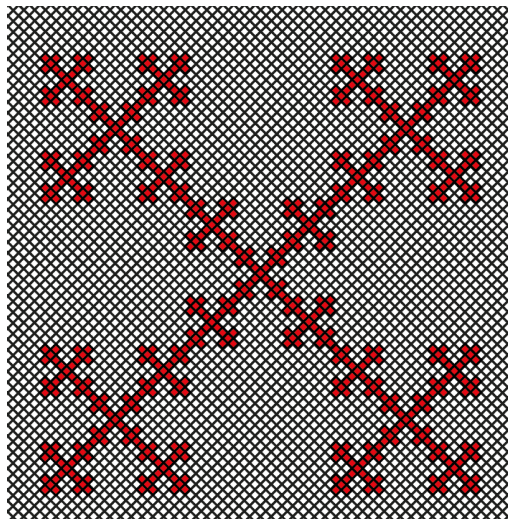


Figura 85. Esquema Petate I

La pieza final tiene un tamaño de 50 x 85 cm; dada la cantidad de segmentos mínimos su elaboración resultó especialmente dificultuosa. Aún así, la elaboración de la pieza tardó una semana; también con dedicación exclusiva a producir.



Figura 86. Petate I

3.4.6 Luciérnaga

Trabajando nuevamente con el triángulo de Sierpinsky, al modificar las distribuciones de los submódulos; se pudo incorporar al nuevo espacio el ljeii de luciérnaga. Aunque es similar a flor de piña, es un elemento diferente.

Al experimentar con un desarrollo distinto, vislumbré nuevas posibilidades, dado que el discurso artístico permite tener un margen mayor de movilidad dentro de los conceptos que inicialmente son los referentes.

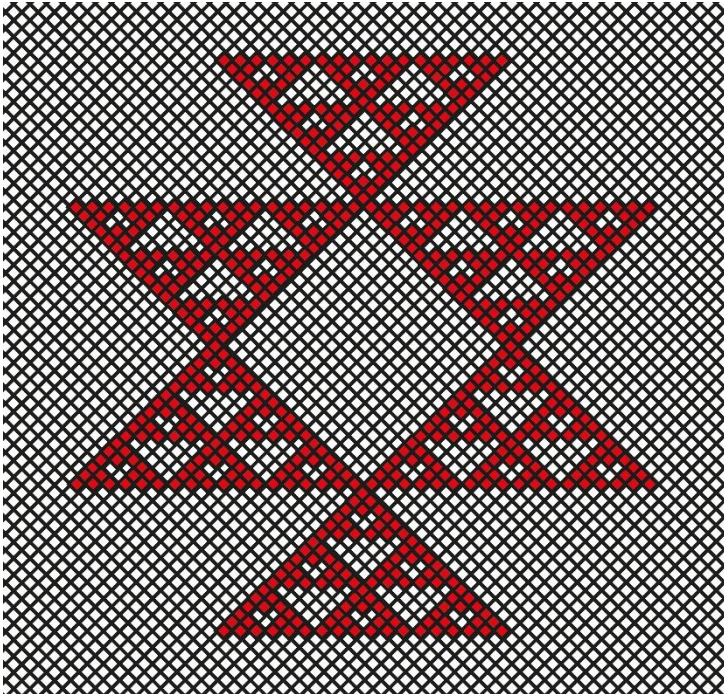


Figura 87. Luciérnaga I

La pieza final tiene un tamaño de 50 x 75 cm dentro de un lienzo de 40 vueltas. La elaboración demoró una semana; también con dedicación exclusiva a producir.



Figura 88. Luciérnaga

Al acercarme al final del proceso de la tesis, aunque no de la producción de la serie las observaciones acumuladas me permitirán mejorar mi proceso y potenciar mi trabajo en nuevas direcciones.

En lo que respecta a la técnica, el conocimiento y la exploración del material resultó un proceso mucho más problemático de lo esperado. En esas condiciones la problemática de crear una metodología, desde el bocetaje hasta el terminado absorbe mayormente la atención; cuando lo óptimo sería invertirlo en investigación conceptual, gráfica o producción. Si bien la planeación meticulosa facilita el resto del proceso, no es una solución íntegra cuando el material es desconocido.

Por otro lado, el proyecto permitió investigar procesos diferentes de generar antecedentes o referentes para la producción artística; al encausarlos hacia el lenguaje formal del arte resulta evidente que hay huecos y carencias dado que son campos disímiles. Utilizar conocimientos externos implicó generar una estructura similar al método científico; donde cada propuesta equivaldría a una hipótesis y cada pieza a un experimento para corroborar las observaciones mientras es susceptible de correcciones.

Éstos mismos vacíos donde se carece de predisposiciones, permiten que las interpretaciones sean abiertas y las propuestas puedan inclinarse hacia un proceso de creación intuitivo; cuya recurrencia permite tener cada vez más fluidez en el proceso de sintetización y replanteamiento. Permite además la receptividad con aspectos de la plástica comunitaria que, dada la orientación de los estudios previos, no se habían focalizado.

Tanto desde el aporte científico como el comunitario queda patente que es necesario, para generar relaciones interdisciplinarias que aporten, un entendimiento profundo de los saberes que pretendemos integrar. El lenguaje artístico puede ser alimentado de la plástica comunitaria si en ese inter se lleva a

cabo un adecuado proceso de deconstrucción que permita y escuche su verdadera esencia.

Enriquecer nuestro discurso no tiene que seguir estando casado con disgregar discursos externos o ajenos, sino todo lo contrario; generando estudios que entiendan las cualidades intrínsecas de la plástica comunitaria pueden darse aportes que vayan más allá de la apropiación técnica y resulten productivos para ambas partes.

Es cierto que las directrices trazadas por la política tuvieron un impacto muy fuerte, causando un detrimento en su concepción que retrasó su evolución y propició un encasillamiento en la artesanía; mientras que terminan por ser una respuesta mayormente al entorno económico que una manifestación de la cultura y sus necesidades de expresión.

Como portadores y continuadores de la plástica comunitaria como generadores y elementos de cultura, nos percibimos cercanos a conocimientos naturales, a técnicas prehispánicas; pero también a identidades en continua transformación dotados de una inteligencia, capacidad creativa y propositiva que no está peleada con las aportaciones que la ciencia y la globalización pueden brindarnos.

El “daño” ya está hecho y el mercado difícilmente va a permitir una evolución que separe la plástica comunitaria de su valor como souvenir, herencia de las líneas oficiales y el mercado del siglo XX. Han surgido y aumentado las propuestas que nos alejan de la proyección de los pueblos estáticos en el tiempo los discursos nacidos dentro de las microculturas empiezan a generar su propio lenguaje, sus propios conceptos y sólo el tiempo dirá el tamaño e impacto de estas aportaciones en la historia del arte mexicano y universal.

Bibliografía

- Arte Y Memoria Indígena de México. (2014). Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad (2015). Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías.
- Acha, J. (2009). *Introducción a la Teoría de los Diseños (4ª ed.)*. Trillas
- Albers, J. (1979). *La interacción del color*. Alianza Ed.
- Arnheim, R. (2001). *El poder del centro*. Ediciones Akal.
- Covarrubias, J. (2010). ¿Diseñar con fractales? ¡vaya un absurdo! : de la geometría euclidiana a las promesas de la geometría fractal. UAM Azcapotzalco
- Dondis, D. A. (2017). *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*. Editorial Gustavo Gili.
- Edwards, B. (2019). *El color*. Urano.
- Espejel, C. (2014) ¿Arte popular o artesanías? Universidad Nacional Autónoma de México
- Ramírez, G. A. (2014). *Tejiendo la identidad*. Conaculta.
- Murillo, G. (1922). *Las artes populares en México*. Volumen 1. Editorial Cultura México.
- Pérez, I. G. A. (2007). *Amuzgos de Guerrero*. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Roque, G. & Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. (2003). *El color en el arte mexicano*. Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.

Smith-Stark, T. C., & Tapia, F. (2017). *Amuzgo de San Pedro Amuzgos, Oaxaca*. El Colegio de México.

Talanquer, V. (2011). *Fractus, fracta, fractal: fractales, de laberintos y espejos (3ª ed.)*. Fondo de Cultura Económica.

Tartakiewicz, W. (2015). *Historia de seis ideas; arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos.

Turok, M. (1988). *Como acercarse a la artesanía*. Plaza y Valdés.

Tesis Consultadas

Valenzuela, V. (2013). *El diseño textil de los Amuzgos en Xochistlahuaca, Gro. La iconografía tradicional*. (Tesis de maestría). Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Facultad de Artes. México

Santiago, G. (2011). *Tejiendo Jnom se tejen conocimientos. El conocimiento del tejido en la educación Amuzga: Guadalupe Victoria, Municipio de Xochistlahuaca, Guerrero*. (Tesis de Magister). Universidad Mayor de San Simón, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Departamento de Post Grado. Bolivia.

Documentos Electrónicos

Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española (23.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

Gonzales A. A. J. (1979) Los gremios artesanos y el régimen de castas. Centro de Investigaciones Históricas. Instituto de Investigaciones Humanísticas. Universidad Veracruzana. Consultado en <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/8185>

González, V. M. (2017). La Exposición de Arte Popular o del surgimiento de la vanguardia, México 1921. *Historias*, (90), 59–80. Consultado en: <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/11006>

Apéndice A. Telar de cintura

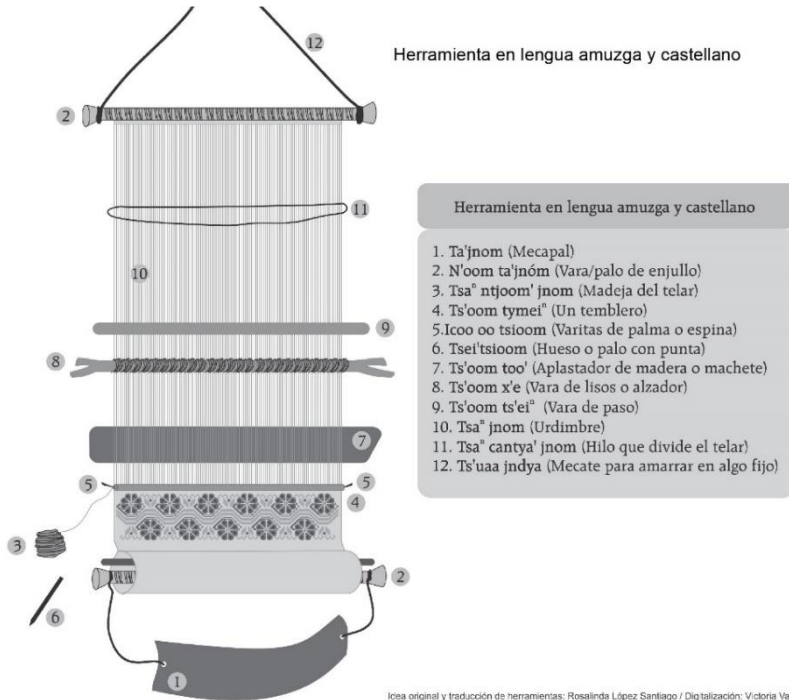


Figura 89. Partes del telar de cintura. Fuente: *El diseño textil de los Amuzgos en Xochistlahuaca, Gro. La iconografía tradicional* (2013).

El telar de cintura, “Jnom” en lengua amuzga, es una herramienta de origen prehispánico que sigue utilizándose hasta nuestros días. En la comunidad las labores se dividen tradicionalmente por género y la transmisión del conocimiento textil se da de madre a hija. Actualmente gracias a asociaciones como “La flor de Xochistlahuaca” ese conocimiento ha sido accesible a personas tanto de la comunidad como fuera de ella; sin importar su género.

Para armar la estructura, la urdimbre se sujeta a los enjulios y se le da tensión amarrando uno de los extremos a algo fijo (una pared, un árbol, etc.) y el otro a la

cintura de la tejedora (de allí su nombre); con el movimiento corporal se le da o quita tensión al tejido mientras alternativamente se usa la vara de paso o de liso para levantar hilos pares o impares permitiendo intercalar la trama.

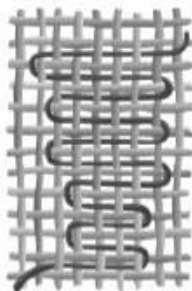


Figura 90. Brocado o trama suplementaria. Fuente: *El diseño textil de los Amuzgos en Xochistlahuaca, Gro. La iconografía tradicional.* 2013

Para la elaboración de los ljeii se usa la técnica de brocado o trama suplementaria. En ésta se incorpora hilo en colores que contrasten con el tejido base, al mismo tiempo y en el mismo sentido que la urdimbre.

El telar puede llevar una o más varas de liso dependiendo de la dificultad del tejido a realizar; éstas adiciones permiten crear texturas o variaciones en lo cerrado de las tramas y con ello obtener efectos diferentes.



Figura 91. Cenefa con flor en tejido de tafetán (Ljeii no identificado) en tela de gasa. Fotografía: Angélica Santiago Julio 2011



Figura 92. Cenefa con flor en tejido de gasa (Ljeii no identificado) en tela de gasa. Fotografía: Angélica Santiago Julio 2011

Apéndice B. Telar de marco fijo para tapiz

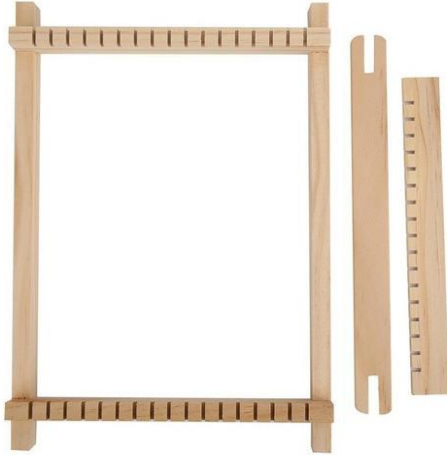


Figura 93. Telar para tapiz. Fuente: https://articulo.mercadolibre.com.mx/MLM-796533323-telares-de-madera-tapiz-de-punto-a-mano-maquina-diy-tejidos-_JM#position=6&type=item&tracking_id=7ec6760d-7538-449a-9e09-4ebc15f1246a

Para realizar tapiz en telar se utiliza un marco fijo de madera como bastidor; donde se monta la urdimbre, espaciada por las muescas.

Se intercalan hilos de diferentes grosores y la urdimbre queda oculta por la trama, creando superficies planas o con diferentes texturas.

Puede hacerse uso de una lanzadera para intercalar la trama, haciendo uso de un peine se compacta el tejido.



Figura 94. Telar para tapiz. Fuente: <https://www.tetecafecostura.com/introducci%C3%B3n-al-tapiz-en-telar/>

Análogo. El término análogo significa similitud o parentesco. En el ámbito visual, colores análogos son aquellos cercanos entre sí en el círculo cromático.

Aportación. Contribución, participación, ayuda.

Apropiación. Dicho de alguna persona. Tomar para sí alguna cosa, haciéndose dueña de ella, por lo común de propia autoridad.

Autosimilar. En Matemática, la autosimilaridad es la propiedad de un objeto en el que el todo es exacta o aproximadamente similar a una parte de sí mismo, por ejemplo, cuando el todo tiene la misma forma que una o varias de sus partes.

Brocado. Técnica decorativa textil que consiste en emplear una trama que no forma parte de la estructura para realizar el diseño; suele ser de diferente color y grosor que la trama principal. En el caso del brocado amuzgo se van tejiendo simultáneamente.

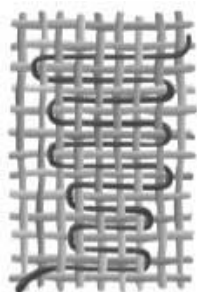


Figura 95. Brocado o trama suplementaria. Fuente: *El diseño textil de los Amuzgos en Xochistlahuaca, Gro. La iconografía tradicional.* 2013

Carácter occidental. Proveniente de la cultura occidental; el conjunto de valores, costumbres, prácticas, tradiciones, creencias religiosas, sistema económico y organización político-social representativos de Europa occidental e Europa del oeste.

Por extensión, se consideran parte de la cultura occidental o países occidentalizados a aquellos países donde Europa occidental estableció su hegemonía y heredó sus lenguas, sistema de ordenamiento socio-político, religión, sistema de derecho, modelo educativo, valores y costumbres.

Catalogar. Clasificar, encasillar dentro de una clase o grupo a alguien o algo.

Colaborar. Trabajar con otra u otras personas en la realización de una obra.

Comunitario. Perteneciente o relativo a la comunidad.

Contiguo. Que está tocando a otra cosa.

Diseñístico. Relativo a las áreas del diseño

Documentación. Disciplina que se ocupa de la recopilación, organización y gestión de documentos o datos informativos.

Enagua o nagua. Pieza que se utiliza por debajo del huipil elaboradas en tela popelina principalmente, están sostenidas por una pretina con tirantes, cuelgan desde el pecho, hasta abajo de la rodilla sobresaliendo de éste.



Figura 96. Huipil y enagua Fuente:
<https://www.facebook.com/RepGroCDMX/photos/pcb.2319828124737270/2319827274737355/>

Estética. Perteneciente o relativo a la percepción o apreciación de la belleza. Armonía y apariencia agradable a los sentidos desde el punto de vista de la belleza.

Fitomorfo. Que tiene forma de planta o vegetal.

Fractal. Objeto geométrico en el que una misma estructura, fragmentada o aparentemente irregular, se repite a diferentes escalas y tamaños.

Geométrico. De la geometría o relacionado con ella. Que es exacto o preciso.

Geometrizar. Representar basado en formas geométricas simples como líneas rectas, círculos o cuadrados.

Huipil. Palabra proveniente del náhuatl huipilli, blusa o vestido adornado. Su uso es tradicional entre las mujeres indígenas desde tiempos prehispánicos. Pueden tener diseños que varían dependiendo de cada pueblo indígena.

Identidad. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. Conciencia que una persona o colectividad tiene de ser ella misma y distinta a las demás.

Idiosincrasia. Rasgos, temperamento, carácter, etc., distintivos y propios de un individuo o de una colectividad.

Inclusión. Dicho de una cosa: Contener a otra, o llevarla implícita.

Indígena. Originario del país de que se trata.

Inmutabilidad. Que no es mudable, que no puede ni se puede cambiar.

Inspiración. Estímulo que anima la labor creadora en el arte o la ciencia.

Intensidad o saturación. El grado de viveza o contenido del color.

Intersección. Conjunto de los elementos que son comunes a dos o más conjuntos.

Intrínseca. Que es propio o característico de la cosa que se expresa por sí misma y no depende de las circunstancias.

Intrusión. Acción de introducirse sin derecho en una jurisdicción, cargo, propiedad, etc.

Iteración. Repetición, reiteración.

Legibilidad. Capacidad o posibilidad de ser leído, por su claridad.

Ljeii. Letra o escrito, se traduce también como: símbolo, figura, diseño, grafía y escritura.

Mestizo. Dicho de una persona: Nacida de padre y madre de raza diferente, en especial de blanco e india, o de indio y blanca.

Mestizaje. Provenientes de la mezcla de culturas distintas. Mezcla de culturas distintas, que da origen a una nueva.

Mexicano. Perteneciente o relativo a México o a los mexicanos.

Mimético. Imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte.

Místico. Relativo a la vida espiritual.

Nn'anncue. (Amuzgo) Personas del mar o personas de en medio, palabra que usan los amuzgos para autodenominarse.

Nomenclatura. Lista de nombres de personas o cosas. Conjunto de las voces técnicas propias de una disciplina.

Ñomnda. (Amuzgo) Lengua del agua, lengua amuzga.

Pertenencia. Relación de una cosa con quien tiene derecho a ella. Hecho o circunstancia de formar parte de un conjunto, como una clase, un grupo, una comunidad, una institución, etc.

Pigmento. Materia colorante que se usa en la pintura.

Plástico. Perteneciente o relativo a la plástica. Capaz de ser modelado. Arte de plasmar, o formar cosas de barro, yeso, etc. Dicho de un material: Que, mediante una compresión, puede cambiar de forma y conservar esta de modo permanente, a diferencia de los cuerpos elásticos.

Pluriculturalidad. Caracterizado por la convivencia de diversas culturas.

Popular. Perteneciente o relativo al pueblo. Que es peculiar del pueblo o procede de él. Perteneciente o relativo a la parte menos favorecida del pueblo. Que está al

alcance de la gente con menos recursos económicos o con menos desarrollo cultural. Que es estimado o, al menos, conocido por el público en general.

Reiterativa. Que se repite con frecuencia o tiene la propiedad de repetirse.

Retícula. Conjunto de líneas o elementos dispuestos en forma de red.

Semántica (de la imagen). Se trata de aquellas imágenes que ofrecen diferentes sentidos además de los puramente denotativos, sirviéndose de los elementos sintácticos, la elección de los elementos de la imagen, su material y su disposición en el encuadre. Son aquellas imágenes que resultan fáciles de interpretar por los receptores de las mismas.

Sensibilidad. Facultad de sentir, propia de los seres animados. Manera peculiar de sentir o de pensar.

Simplificar. Hacer más simple o fácil una cosa.

Sincretismo. Combinación de distintas teorías, actitudes u opiniones.

Sublimar. Engrandecer, exaltar, ensalzar, elevar a un grado superior.

Tono o matiz. Es la denominación del color, que sacamos directamente del círculo cromático.

Toquilla. Material de plástico de polietileno usado para tejer, puede ser plano o tubular.

Urdimbre. Conjunto de hilos que se colocan en el telar paralelamente unos a otros para formar una tela. Valor o luminosidad. La cantidad de claridad u oscuridad.

Valor o luminosidad. La cantidad de claridad u oscuridad.

Visualidad académica. Relacionado al conocimiento académico; aprendizaje que hace uso del conocimiento científico con el fin de incorporarlo en el proceso de formación, en particular en las escuelas.

Zoomorfo. Que tiene forma de animal.

