

MEMORIA Y SACRIFICIO: EL MATERIAL ORGÁNICO EN LA OBRA DE PAULA SANTIAGO

# UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez oficial por Decreto Presidencial del 3 de  
abril de 1981



LA VERDAD  
NOS HARÁ LIBRES  

---

UNIVERSIDAD  
IBEROAMERICANA  
CIUDAD DE MÉXICO ®

“MEMORIA Y SACRIFICIO: EL MATERIAL ORGÁNICO EN LA OBRA DE PAULA  
SANTIAGO”

## TESIS

Que para obtener el grado de:

**MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE**

Presenta

**MABEL ARELLANO LUNA**

Directora

**Dra. Dina Comisarenco Mirkin**

Lectores

**Mtra. Nuria Gallard Camacho**

**Mtra. Magaly Hernández López**

**México, D.F. 2014**

# Índice

Introducción

## **Capítulo I. Alegorías corporales y naturales: aproximación al simbolismo de los materiales orgánicos**

1.1. El cabello	5
1.2. La sangre	8
1.3. El papel	10
1.4. La cera	12

## **Capítulo II. Presencia de materiales orgánicos en la obra de artistas del siglo XX: ejemplos representativos**

2.1. Fragmentos corporales	13
2.1.1. Sangre y vida en la obra de Ana Mendieta	19
2.1.2. Supervivencia, permanencia y reliquias: el cabello en la obra de Gabriel de la Mora	25
2.2. Fragmentos vegetales y residuos animales	31
2.2.2. Fragilidad efímera: el papel en la obra de Sussan Cutts	31
2.2.3. Misticismo mágico: la cera en la obra de Joseph Beuys	38

## **Capítulo III. Código indumentario: análisis de los materiales orgánicos en la obra de Paula Santiago**

3.1 El tejido y el bordado: género y memoria	47
3.2. La armadura	51
3.2.1. <i>Armadura central</i> (1996)	57
3.2.2. <i>Armadura simbólica</i> (s/f)	59

3.3. El huipil	63
3.3.1. <i>Punto Filete</i> (1996)	67
3.3.2. <i>Ch´ulel</i> (2000)	73
3.3.1. <i>Coa</i> (2000)	77
<b>Conclusiones</b>	<b>83</b>
Bibliografía	87
Lista de imágenes	93
Anexos	
Entrevista	95

## **Introducción**

En la presente investigación se aborda el estudio de la producción de la artista mexicana Paula Santiago (1969), particularmente el empleo de materiales orgánicos en la creación de obras artísticas relacionadas con la indumentaria y las armaduras.

A través de los materiales, Santiago utiliza técnicas como el bordado, el tejido y la costura con los que genera un vínculo para dar pie a la comunicación y la interpretación. Le adjudica vital importancia al proceso de transformación de la materia interpretándola y apropiándose del material, expresando a través de experiencias adquiridas durante su vida, percepciones y conocimientos de una auténtica sabiduría, manifestando en cada una de las piezas su contenido histórico, filosófico y efímero.

Las obras construyen la cosmovisión del mundo desde la perspectiva de Santiago, en cada una de sus piezas plasma sus percepciones, tanto del tiempo como del espacio. Las creaciones vienen desde su interior, trata de plasmar por medio del arte la fascinación y pureza que le provoca el mundo exterior a través de sus sentidos.

Expresa lo que sus ojos ven mediante su propio discurso utilizando dichos materiales y diversas técnicas “artesanales” para la creación de su obra. Santiago argumenta lo siguiente con respecto a sus piezas elaboradas manualmente:

Mis piezas [...] están hechas de una manera artesanal, incluyendo esos mismos errores que tiene el ser humano cuando algo es hecho a mano, con el punto de

quiebre que existe con lo artesanal, porque siempre hay espontaneidad, y un rango de error.<sup>1</sup>

La elaboración de cada una de las piezas posee una espontaneidad, como la misma artista lo menciona, forjando su trabajo lúdico y gozoso. Por el hecho de ser artesanal, la artista es metódica y cuidadosa en la elaboración de la obra y en el montaje de la misma, pues le interesa tanto el proceso como el resultado.

Santiago busca a través de su trabajo entablar un diálogo con el espectador con la finalidad de tender puentes, involucrándolo en cada una de sus obras para que a través de ellas codifique sus propias vivencias, su bagaje cultural a partir de los conceptos, códigos y percepciones del mundo plasmados en la obra.

La artista se inspira en su entorno para crear, observa los pequeños y grandes sucesos que ocurren a su alrededor, tomando ciertos elementos simbólicos (pertenecientes a la época prehispánica), los desarticula formando obras artísticas que producen emociones, que impactan, que conducen al espectador a la identificación gozosa o al rechazo, arrastrado por un sentimiento abyecto.<sup>2</sup>

La hipótesis que se sustenta es que Santiago emplea el material orgánico (sangre, cabello, cera y papel) con la finalidad de fortalecer sus obras, pues utiliza algunas de las connotaciones adjudicadas con el tiempo a cada uno de los materiales, potencializando así su significado, y otorgándolos al público en una especie de ritual sacrificial.

---

<sup>1</sup>Entrevista 23 de septiembre, *op.cit.*

<sup>2</sup>Ídem

Las preguntas principales de las que parto son las siguientes: ¿Santiago evoca, mediante su obra y el empleo de material orgánico, algunos de los diversos significados que han adquirido a través de la historia? ¿Es importante hacer una comparación entre artistas para entender el uso del material orgánico (cera, papel, cabello y sangre) en el arte contemporáneo? ¿De qué manera enriquece el uso del material orgánico la obra de Santiago?

En este estudio se abordará el uso de materiales orgánicos con el fin de descubrir algunos de los significados y simbolismos que han adquirido cada uno de dichos materiales en diferentes épocas, así como lo referido al ritual y sacrificio ejecutado sobre todo a través del empleo de materiales corporales. La manera en que estos elementos se codifican en su obra, dicta algunos de los significados que Santiago concreta en cada una de sus piezas.

Por otra parte se asocian estos materiales al estudio de la obra de otros artistas en comparación con Santiago, con la finalidad de reconocer estrategias compartidas y diferentes. Este estudio nos conduce a encontrar métodos y técnicas aplicadas con un mismo material, llevándonos a encontrar similitudes y particularidades en cuanto su uso por distintos artistas como: Gabriel de la Mora, Susan Cutts, Ana Mendieta y Joseph Beuys.

Si bien en este trabajo se abordó el estudio de estos creadores, es fundamental señalar la existencia de otros artistas importantes que emplean algunos de estos materiales para la ejecución de su obra. Sin embargo fue en cada una de las figuras seleccionadas en las que se encontró una relación más cercana con Paula

Santiago, tanto en el uso concreto de los materiales, como en la forma de percibirlos y significarlos.

Y por último se realiza un análisis de cinco obras de Santiago, mismas que refieren constantemente a la construcción de un lenguaje femenino y humano, en los que emplea elementos propios de la época prehispánica para resignificarlos. Este lenguaje lo aborda desde su pensamiento y la manera en la que afronta el mundo como ser femenino, aunado a los procesos con los que manufactura cada una de sus piezas.

La artista interpreta por medio de su obra y con ayuda de los materiales la importancia que tienen para ella algunos temas como “lo mexicano”, el indigenismo y su cosmovisión, el diálogo a través del arte, el rescate de algunas costumbres y tradiciones, la memoria, la historia y el sacrificio. Por medio de sus piezas, crea entonces un recorrido histórico desde el México antiguo hasta el contemporáneo.

Cada una de las piezas de Santiago estudiadas en este trabajo se elaboran mediante una construcción ritual en las que la artista se despoja de su cuerpo para integrarlo en cada una de sus obras, retornando constantemente a la memoria, construida por actos que refieren al sacrificio y donando su cuerpo como ofrenda.

Santiago es una artista contemporánea que con base a su arduo trabajo ha dado pie a distintas investigaciones que se ven conformadas en tesis, artículos, entrevistas y catálogos. En su mayoría los autores abordan temas relacionados con

el cuerpo como material, la perspectiva de género, y la contraposición de la vida y la muerte.<sup>3</sup>

Algunos artículos narran anécdotas biográficas profesionales, la línea de trabajo de la artista, o analizan algunas de sus obras. Muchos de estos artículos se refieren específicamente exposiciones en las que Santiago participa.

Los catálogos abordan diversos temas desde lo femenino, su discurso polisémico, la intención de elaborar un diálogo con el espectador a través de cada obra, la abyección que provoca su obra, así como su sentido nacionalista, desde un punto de vista crítico.

Considerando estos estudios previos, la presente investigación propone enfatizar la importancia de los materiales orgánicos en la obra de Santiago, por medio de los cuales significa y resignifica el contenido de cada uno de ellos, con respecto a la carga simbólica que se le ha adjudicado a cada material en diferentes épocas.

Santiago es una artista que invadió mi curiosidad durante mi formación como artista visual, pues en la elaboración de mi trabajo de titulación de la Licenciatura abordé a grandes rasgos un estudio de algunos aspectos de su vida y obra. Mi investigación consistía en un estudio sobre el vestido ejecutado por artistas visuales, así que

---

<sup>3</sup>Los autores de estas tesis, catálogos, artículos y entrevistas son revisados para la elaboración de esta investigación. Algunos de ellos son: Magaly Hernández con su tesis titulada *Cuerpo expuesto. Materia Corporal en la obra de Paula Santiago*. Más recientemente elaboró un catálogo que lleva el título de *Paula Santiago de lo efímero a lo corpóreo*, el catálogo de Jorge Contreras con el título de *Catálogo de exposición de Paula Santiago*. En artículos publicables podemos encontrar autoras como Nuria Galland *Paula Santiago en el Palacio de la Escuela de Medicina. Una obra no convencional en un espacio inusual*, a Raquel Tibol *La primera individual de Paula Santiago* entre otros que se pueden revisar en la bibliografía.

abordé el empleo de materiales, algunos elementos biográficos y el tipo de obras que realizaba.

Sin embargo durante el presente proceso de investigación decidí encaminar mi trabajo al estudio de los materiales orgánicos que dicha artista emplea, conjuntamente con el análisis de las piezas que permite reconocer una alianza entre el significado de cada material en conjunto, con las connotaciones empleadas por la artista, y así contextualizar las obras.

Durante el proceso de investigación he tenido diversas experiencias, tanto dificultades como facilidades, entre ellas se encuentra el apoyo de diversas instituciones como la Galería de Arte Mexicano quienes me dieron acceso a piezas de la artista para su estudio, así como a su archivo, la Universidad Iberoamericana, el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, como de distintas personas, comenzando por los académicos del departamento de Arte de la Universidad, mi directora de tesis, la Dra. Dina Comisarenco Mirkin, la propia Paula Santiago, y Magaly Hernández quien siempre estuvo en disposición para ayudarme, además de mis familiares y los nuevos amigos que se fueron forjando en el camino. Quiero resaltar la oportunidad de entrevistar a la artista, porque fue una experiencia de gran ayuda para este trabajo de investigación, pero también para mi vida personal, por lo que le estoy enormemente agradecida.

## **Capítulo I Alegorías corporales y naturales: aproximación al simbolismo de los materiales orgánicos**

Fibra capilar, mezclada con fibra vegetal, decorada con tonalidades cafés, ocre y beige, protegidas por capas de cera de abeja, evocando lo humano a través de indumentaria y armaduras, son elementos que componen la obra de Paula Santiago.

Mediante estos fragmentos corporales, vegetales y residuos animales otorga originalidad a su trabajo, representado a través de formas y texturas, con la finalidad de incitar al espectador a observar de cerca y con minuciosidad cada fragmento, y cada detalle.

Se trata de una artista que ha desarrollado una carrera, ampliando sus horizontes expresivos, particularmente con el uso de materiales orgánicos, con los que creó una nueva propuesta plástica, a la que incorporó símbolos, connotaciones y evocaciones.<sup>4</sup>

En un inicio Santiago incursionó en el dibujo y la pintura, con los que representaba abstracciones, que poco a poco fue dejando gracias a sus procesos de pensamiento. La bi-dimensionalidad que existe en una pintura comenzó a abrumarla, llevándola a buscar lo tridimensional, mediante el uso de nuevos materiales.

---

<sup>4</sup>Relacionados cada uno de estos elementos con algunas cosmovisiones prehispánicas refiriendo a el sacrificio, así como con la memoria colectiva y de sí misma durante infancia como algunas otras vivencias

La artista comenzó a jugar con la materia, las texturas, la tridimensionalidad en la superficie, entonces decidió que su trabajo debía ser lúdico, pretendía invitar al espectador a recorrerlo, a mirarlo desde diversos ángulos, a crear la sensación de querer tocarlo.<sup>5</sup> Elaborando atuendos que aluden al cuerpo, con el uso de fragmentos corporales empleados como material orgánico, a manera de producir en él un sentimiento de identificación y así compartir sentimientos humanos.

En el proceso de la búsqueda de su propio lenguaje, experimentó con nuevos y diversos materiales y soportes. A partir de este momento decidió plasmar lo que sus ojos ven, revelando también lo que su corazón le grita, mediante una actividad introspectiva que la lleva a la reflexión, que desde un inicio le parece fascinante y al mismo tiempo le atemoriza. En sus propias palabras: “Me fascinó (y al mismo tiempo, por qué no decirlo, me aterrorizó) la idea de mostrar algo mío, algo íntimo, oculto, inadvertido, algo que raramente se muestra e incluso, siendo tan simple y obvio puede tener una carga emocional contenida muy fuerte”.<sup>6</sup>

Sus vivencias y su bagaje cultural se mezclan para dar a luz cada pieza, en la que deposita una parte de sí misma, de sus ciclos vitales, de sus creencias y de su manera de percibir la vida; incorpora sus referencias vivenciales y conocimientos obtenidos durante su desarrollo personal, mediante los que crea tesoros individuales mediante acciones íntimas.

---

<sup>5</sup>Entrevista 23 de septiembre, *op.cit.*

<sup>6</sup>Lara Baudelio, “Paula Santiago Relicario” Revista *Luvina de literatura y arte*, Universidad de Guadalajara, N°1 Enero, Guadalajara, Jalisco, 1996, p.7.

Santiago representa algunas de las ideas de los hombres prehispánicos, como la manera en la que concebían la muerte, como un periodo de transformación otorgándole un respeto al igual que al cosmos, a la naturaleza y su devenir, a lo sagrado y al conocimiento, percibiendo al mundo desde una perspectiva holística, estableciendo una ambivalencia entre la protección creación y agresión destrucción.<sup>7</sup>

Santiago toma estos conceptos para crear y concebir obras a partir de su cuerpo y su vida. Es evidente que cada una de sus piezas es resultado de un acto ritual, como menciona Raquel Tibol “son frutos femeninos de una concentrada soledad.”<sup>8</sup> La creación funciona como un ciclo catártico, dando pie a una nueva vida, como proceso de renovación. El arte para ella es una ventana que se abre para la representación y el desahogo de su propio yo.

Santiago involucra en su trabajo desde emociones personales, hasta los asuntos existenciales del ser humano; a través de cada una de sus piezas crea un lenguaje con el que recurre frecuentemente al cuerpo, representando simultáneamente la presencia y ausencia del mismo, mediante indumentaria y armaduras, elementos que denotan al mismo tiempo el vacío y la presencia del cuerpo.

La artista aborda constantemente el concepto de lo efímero en sus obras, comenzando por los materiales que emplea (de naturaleza efímera), y que poseen una constitución frágil, por la delicadeza que cada uno constituye: por otra parte vincula el término con el paso del tiempo, creando una narrativa histórica, tanto de

---

<sup>7</sup> Entrevista 23 de septiembre, *op.cit.*

<sup>8</sup> Raquel Tibol, “Dos Mujeres en Monterrey”, *op.cit.*

su devenir como del de la sociedad. Se apropia del papel, la cera, el cabello y la sangre trabajando con cada uno de estos elementos minuciosamente, para después incorporarlos a un todo.

A partir de la muerte de elementos orgánicos crea vida transformada en obras de arte. La percepción para cada espectador es diferente, mientras para algunos causan abyección a otros nos transporta a la fragilidad y a la delicadeza de cada uno de los elementos que en conjunto se amalgaman forjando una fortaleza y una elegante belleza, potencializando las cualidades y particularidades de cada material.

Santiago comenzó su experimentación e incorporación con materiales orgánicos a su obra en 1996 durante su residencia en *Artpace Foundation*.<sup>9</sup> Este proceso inicia con la integración de cabello, en algunas piezas realizadas con los pañuelos de su tía abuela, en las que propone una resignificación, mediante la utilización de su contenido simbólico, adhiriendo nuevos símbolos y significados.

En vida, su tía abuela Lupita, había bordado unos pañuelos con cabellos, ya que antiguamente se acostumbraba bordar el nombre del ser querido en pañuelos. Lupita bordó el nombre de su novio, mismo que se fue a la guerra con la promesa de regresar para casarse, hecho que nunca sucedió porque murió en el conflicto. La tía de Paula Santiago los guardó como recuerdo, y curiosamente, tras el fallecimiento de su tía, estos pañuelos fueron heredados a la artista.

---

<sup>9</sup>El ArtPace Foundation es una organización pública sin fines de lucro, de arte contemporáneo en San Antonio Texas

Más adelante intercambió lo textil por el papel, integrando a su trabajo cera, y sangre además de otros materiales como semillas y pétalos de flor, que después excluyó.<sup>10</sup> Las semillas y los pétalos daban a las piezas tonalidades parecidas a la de la sangre.

Cada material empleado por Santiago (cabello, papel, sangre y cera) contiene una carga simbólica otorgada por la artista y por su historicidad de acuerdo a contextos, símbolos y connotaciones históricas a las que se le ha asociado a través del tiempo, aunados al significado otorgado por la propia artista.

De esta manera construye obras polisémicas, mediante la incorporación de elementos sumamente íntimos, con los que alude a elementos culturales, y emplea símbolos patrióticos (como el escudo nacional y la bandera de México), con la finalidad de convertir al espectador en parte esencial de la obra, cual protagonista.

### **1.1. El cabello**

Entre bordados y tejidos se encuentra incorporado el cabello de Santiago, como fibra corporal, manipulado por la artista con la finalidad de convertir esta fibra en parte de la estructura de obras artísticas mediante la confección y decoración, creando poéticas visuales, elaborando minuciosamente y delicadamente cada una de sus obras.

---

<sup>10</sup>Jamie Ratliff, "Border Control: The intersection of feminism and Abjection ithe Work of Paula Santiago", *Art College*, Estados Unidos, enero, 2009. <http://www.thefreelibrary.com/Border+control%3A+the+intersection+of+feminism+adn+abjection+in+the...-a021092096> consultado en octubre de 2012

La calidad de la obra de Santiago refiere a las horas que invirtió en la creación, pues en cada una de ellas, los tejidos y bordados poseen una pulcritud inigualable, aunque el tiempo no ha dejado de marcar puntualmente su paso sobre ellas. El uso de bordado, tejido y cosido lo incorpora a cada una de sus piezas construyendo una especie de collage. De este modo concreta en cada obra múltiples ideas y evocaciones, crea un lenguaje propio, mediante el cual intenta propiciar un diálogo.

Algunos de los simbolismos, y significados que la artista le da al cabello han sido producto de diversas investigaciones, en distintas épocas, a partir de los múltiples contextos y simbologías sociales. El cabello funge como protagonista en pasajes bíblicos, cuentos, leyendas y mitos alrededor del mundo, particularmente la cabellera femenina, es relacionada con un elemento fetichista, simbología que se adquiere debido a su belleza y extensión.

El cuerpo femenino posee una amplia representación dentro de la historia del arte y el cabello es el segundo elemento corporal con mayor representación, por esta razón ha fungido como fuente de inspiración en distintas áreas artísticas como la pintura, el grabado, la novela y la poesía.<sup>11</sup>

El cabello ha sido empleado como ofrenda, en ritos y ceremonias religiosas, ya que es considerado un acto de devoción y sacrificio.<sup>12</sup> Suceso que parece fundamentalmente importante en relación con el acto de *auto-mutilación*<sup>13</sup> que es

---

<sup>11</sup>Erika Bornay4, *La cabellera femenina*, Cátedra, Madrid, España, 1994, p.15.

<sup>12</sup>Ídem p.69.

<sup>13</sup>Término empleado por algunos críticos de arte en sus artículos referidos a la artista.

asociado por diversos investigadores a un acto sacrificial que Santiago realiza a través de su arte.

La investigadora Magaly Hernández señala que en la obra de esta artista, el cabello es un elemento que provoca diversas sensaciones entre los espectadores, como asco y repugnancia en algunos casos, mientras que en otros provoca un profundo asombro y fascinación la manera en que emplea este fragmento corporal como material de las obras.

Actualmente el cabello es empleado por algunos artistas de manera puramente estética, en algunas ocasiones forma parte de la obra y en algunas otras es la obra misma, sin embargo, a pesar de la relación con otros artistas en el uso del material cada uno crea múltiples connotaciones alrededor del cabello empleándolo de diversas formas.

Santiago ha otorgado al cabello un significado e importancia en su obra, pues ha potenciado el uso de este elemento como material hasta el límite de afeitarse la cabeza durante su residencia en el *ArtPace*. En las piezas realizadas durante esta estancia lo utiliza como hilo con el cual borda, cose y teje, hecho que es considerado por algunos críticos de arte, como un acto de auto-mutilación y sacrificio.<sup>14</sup>

Podemos concluir así que la artista relaciona el cabello con el acto ritual y sacrificial, realizado en las culturas mesoamericanas y con la religión católica, como el hecho de otorgarlo como ofrenda; a través de este elemento, Santiago pretende reunir

---

<sup>14</sup>Jamie Ratliff, *op. cit.*

fragmentos del tiempo, para reconstruir y resignificar la historia<sup>15</sup> desde la relación que ejerce de la historia prehispánica, con la contemporánea y al mismo tiempo las vivencias de sí misma, empleando también el líquido vital por excelencia, como tinta para escribir y dibujar.

## 1.2. La sangre

La sangre es tema de diversas investigaciones desde distintos ámbitos culturales, se ha asociado con mitos sobre enfermedades, religiones, magia, brujería y se ha empleado como símbolo de vida y poder. La sangre en la obra de Santiago perpetuará su vida eterna, su historia familiar, debido a los contenidos genéticos que se encuentran depositados en ella.<sup>16</sup>

El investigador Jean-Paul Roux (1925) señala en su libro *La sangre: mitos, símbolos y realidades*<sup>17</sup> que en ésta se encuentra contenida el alma y por consiguiente es el fragmento corporal más importante del ser humano. Así mismo lo relaciona con la fuerza y la energía solar.

Las culturas mesoamericanas practicaban rituales de sacrificio humano, para ellos la sangre representa un elemento místico y mágico, se otorgaba a sus dioses como la máxima ofrenda. José Iturriaga argumenta que se ofrecía sangre a los dioses,

---

<sup>15</sup>Manola Samaniego, Bañuelos, *Interpretación de lo femenino en la obra Plástica de Betsabé Romero y Paula Santiago*, Universidad Iberoamericana, Licenciatura en Historia del Arte, México, D.F, 2001, p.87.

<sup>16</sup>Manola Samaniego, Bañuelos, *op.cit.* p.89.

<sup>17</sup>Jean-Paul Rox, *La Sangre: mito, símbolo y realidades*, Editorial Península, Barcelona, España, 1990.

para mantener el equilibrio de la naturaleza y perpetuar el auge y poder de las culturas mesoamericanas.

El auto sacrificio, funge un papel importante dentro de la ofrenda mesoamericana y dentro de la obra de Santiago. En las antiguas culturas se realizaban cortes o pinchazos, en diversas partes del cuerpo, a fin de abstraer sangre para rociar a sus deidades, asociación que resulta interesante con la “auto-donación”<sup>18</sup> en la obra de la artista.

Santiago realizaba la sustracción de sangre con el fin de emplearla en su obra, como parte de un rito. Ofreciéndola en un acto de sacrificio, en el que la artista dona su cuerpo, como símbolo de renovación, para dar pauta a nuevas experiencias de vida, insertando en cada una de sus piezas los acontecimientos que generan dolor en su vida, contemplados como procesos catárticos, mediante un ritual en el cual afirma la existencia de la vida. La sangre es una sustancia que se regenera, de esta manera la artista dona su sangre y por medio de esta donación logra regenerar sus impulsos vitales, dejando atrás procesos dramáticos en los que se vio envuelta.

A través de estas obras de Santiago el espectador se encuentra identificado con las experiencias adquiridas en la vida de la artista. Para ella la sangre es un elemento común entre los seres humanos, pues todos la poseemos con sus variantes.

---

<sup>18</sup>Magaly Hernández narra el surgimiento del término auto-donación, en su tesis *Cuerpo expuesto, Material corporal en la obra de Paula Santiago*. El médico asegura que no es posible la extracción de sangre por carecer de razones clínicas, la artista se vio obligada a firmar una responsiva de los riesgos que le ocasionó el hecho de la donación, catalogándolo como auto donación.

Estos fragmentos corporales utilizados por la artista generan en el espectador en múltiples ocasiones sentimientos abyectos. Lo abyecto es una sensación de rechazo originado por una perturbación de la identidad, aunque actualmente el cuerpo ya es mostrado abiertamente dentro del ámbito social, sus fluidos y fragmentos son vistos con rechazo, dicho desde las propias palabras de la filósofa Julia Kristeva: “No es [...] la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto...”<sup>19</sup>

Visto desde el punto de vista de Kristeva en la religión la abyección era relacionada con la impureza,<sup>20</sup> de la misma manera que el cabello por sus analogías con lo sexual relación que resulta importante en la donación de cabello de Santiago que podría observarse como un ritual creado desde lo religioso, en donde la artista dona el cabello para permanecer pura.

### **1.3. El papel**

En cada pieza se ve contenida la delicadeza, fragilidad y sencillez constituida por papel, el cual es empleado, manipulado y ejecutado por la artista como lienzo y al mismo tiempo como la obra en sí, ya que su arte no contiene una categoría determinada, es una combinación entre escultura, arte objeto y pintura.

El papel es manufacturado por el hombre a base de fibras vegetales, en su mayoría de plantas, por lo cual se considera con cualidades efímeras. Principalmente se

---

<sup>19</sup> Julia Kristeva. *Los poderes de la perversión*, 6ª edición, Siglo XXI editores, México, D.F, 2006, p. 11.

<sup>20</sup> Julia Kristeva. *Op. Cit*, p. 27.

utilizó como la base de la escritura, aunque durante siglos se han creado diversos objetos, como libros y soporte para la creación artística, entre otros.<sup>21</sup>

En la obra de la artista el papel alude a la piel y a lo efímero de la misma, por la susceptibilidad de este material, transmitiendo una sensación etérea de pureza.<sup>22</sup>

Santiago escribe en el papel, empleándolo a manera de lienzo, con el que construye la indumentaria y las armaduras.

La artista crea una simbiosis con las culturas mesoamericanas prehispánicas en las que el papel tuvo vital importancia religiosa, ya que todos los materiales provenientes de la naturaleza eran considerados divinos. Fue empleado como material de escritura, para la elaboración de los códices.

En rituales y ceremonias las personas de clase baja, a diferencia de las de mayor jerarquía, portaban ropa confeccionada con papel. En la cultura Mexica la persona que sería sacrificada vestía un taparrabos de papel y los mayas confeccionaban túnicas del mismo para vestirse, acto que se podría relacionar directamente con la creación de obras construidas por Santiago.

Actualmente el papel es empleado por artistas como soporte y como elemento de creación. Santiago confecciona: trajes indígenas, pañuelos, armaduras, mañanitas, vestidos, overoles y camisas. Para ella el papel evoca una alegoría de lo efímero por su fragilidad y delicadeza que en apariencia lo constituye, por otro lado, remite

---

<sup>21</sup> Raúl Alfaro, Torres, *El papel del papel*, Taller editorial de la facultad de artes plásticas, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 1994, p. 13.

<sup>22</sup> Magaly Hernández, López, *Cuerpo expuesto. Materia corporal en la obra de Paula Santiago*. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y letras, México, D.F, 2009, p. 43.

a la fuerza por las propiedades de fortaleza y consistencia que posee este elemento. La artista lo utiliza como depósito de memoria, de sueños pues a partir de él crea, refiriendo a nuestra cultura Latinoamericana.

#### **1.4. La cera**

Transparencias cristalinas creadas a partir de la secreción de la abeja que para Santiago “implica connotaciones místicas, trae al mundo una presencia sagrada, un poder cósmico desde un sitio sacro y profano al mismo tiempo, reliquias orgánicas membradas que ofrecen pistas de una biología de lo sagrado”.<sup>23</sup> La artista emplea la cera en una especie de embalsamado del papel, con el que encapsula la sangre.

La cera es asociada con elementos de origen natural al igual que sus productos, por lo cual era empleada como símbolo religioso, y con su uso se llevaban a cabo metáforas relacionadas con el comportamiento simbólico y psicológico que poseían las abejas, en su conducta colectiva.

La cera es un material animal por excelencia, creado por las abejas de una manera sorprendente. A partir de una secreción producida por su abdomen, es expulsado como líquido cristalino, con el aire y la saliva adquiere las características de maleabilidad y durabilidad. La cera ostenta significados relacionados con lo mágico y lo sagrado.

La historiadora Pilar Fernández Uriel (1976) en su libro *Dones del Cielo* explica como la cera era considerada mágica por algunas culturas, debido a su naturaleza

---

<sup>23</sup>Jorge Contreras, *Catálogo de la exposición de Paula Santiago*, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México, Monterrey, 2007, p.13

y era empleada en rituales como elemento de purificación, se concibe digna para ofrecerla a los dioses. En algunas culturas adquiere connotaciones de divinidad, al igual que la miel y la misma abeja.<sup>24</sup>

Para los mayas la abeja, la miel y la cera son asociadas con lo sagrado, la abeja es un símbolo de la agricultura. La cera era considerada mágica, tenía un uso ritual en las ofrendas a los dioses a manera de agradecimiento, por el equilibrio de la naturaleza y su bienestar.<sup>25</sup>

La cera es un material con diversidad extensa y de cualidades como la maleabilidad, fragilidad, viscosidad, voluptuosidad, susceptibilidad, opacidad, transparencia y lo efímero, por consiguiente ha sido empleada en la producción artística desde hace más de cuatro mil años, y, sin embargo, el estudio de este material ha sido muy reducido.<sup>26</sup>

Santiago utiliza la cera como elemento de protección, con ella encapsula la sangre al papel, dando peso y volumen a las piezas, sin embargo en algunos casos sólo emplea cera y/o cabello. Le sirve para embalsamar las obras, haciendo referencia al proceso de conservación del cuerpo después de la muerte.<sup>27</sup>

Se le relaciona con lo mágico, procesos de vida, como: nacimiento, disolución y regeneración, de igual manera a la metamorfosis, por su capacidad de

---

<sup>24</sup>Pilar Fernández Uriel, *Dones del cielo: abeja miel en el Mediterráneo antiguo*, Universidad Nacional de Educación a distancia, España, 2011. p.36

<sup>25</sup>Teresa Castelló Yturbide, [et. al] *EL arte de la cera en México*, Ediciones Comermex, México, D.F, 1974.

<sup>26</sup>Roberta Panzanelli, *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, Getty Research Institute, Los Angeles, California, 2008, p.3

<sup>27</sup>Jame Ratliff, *op.cit.*

transformación, debido a sus propiedades, sugiriendo que representa tanto al sexo femenino como al masculino. Por un lado representa lo femenino como pasivo y lo masculino desde una perspectiva de resistencia, como lo maneja la autora Roberta Panzanelli en la introducción del libro *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*.

La cera en conjunto con los demás materiales utilizados por Santiago crean matices transparentes y opacos, estos matices pueden representar las emociones humanas que en ocasiones son muy claras y evidentes en relación con las transparencias, y en otras circunstancias no se visualizan tan fácilmente, las ocultamos detrás de una máscara que nos protege, esto refiere a los matices opacos, la cera conserva la memoria, las huellas, lo humano.

Los materiales reflejan la fragilidad que la artista quiere exponer mediante cada uno de ellos, la particularidad de cada uno de ellos al ser conjuntados les otorga fortaleza, dándole a cada pieza una fuerza extraordinaria, con referencia a la fragilidad de cada material.

La investigadora Magaly Hernández, menciona en su tesis de Maestría que el cabello y la sangre en conjunto logran en algunos espectadores sentimientos abyectos, y al mismo tiempo de fascinación porque son observados como desechos corporales, envolviéndonos como espectador en una extensa gama de sensaciones.

La artista muestra mediante las reacciones de la gente, la percepción que tenemos en cuanto al cabello cambia cuando pertenece a uno mismo y cuando pertenece a

alguien más, y con respecto a la sangre como un elemento que genera conmoción y confusión al encontrarse frente a frente con la obra de Santiago.

La artista revela en su obra aspectos sacrificiales, mediante la donación de materia corporal, ofreciendo su cabello como su sangre. Desde una perspectiva psicoanalítica, el sacrificio tiene su razón de ser en los deseos y conflictos sociales, controlando la culpabilidad mediante un efecto de catarsis terapéutico en el que se establece la unión y la paz interior, se crean alianzas mediante la unificación de un sentimiento en una intensa necesidad de castigo.<sup>28</sup>

Regularmente el sacrificio tiene un su origen en lo sagrado con un gran valor mítico y social, en el que el individuo genera una sumisión a favor de los objetivos a través de creencias, mediante la restructuración y conexiones entre la vida y la muerte donde se liberan inquietudes de culpabilidad y malestares.

El sacrificio es un elemento con el que Santiago proyecta su pensamiento así como sus ciclos catárticos, exponiéndolas en cada una de sus piezas en las que refleja sus sentimientos desembocados mediante este mismo, por medio de la donación de elementos corporales para la creación artística.

---

<sup>28</sup>Marcela Nasta, *El Sacrificio, Estudio psicoanalítico*, Editorial Nueva visión, Buenos Aires, República de Argentina, 2004, p.7.

## **Capítulo II. Presencia de materiales orgánicos en la obra de artistas del siglo XX: ejemplos representativos**

El empleo de elementos orgánicos para la creación artística, no es el más frecuente pero tampoco se trata de un fenómeno del todo aislado, pues existen diversos artistas que han utilizado cabello, sangre, cera y papel para la creación plástica, aunque más comúnmente concentrándose en sólo uno de estos materiales, y no precisamente en todos en conjunto. Cada elemento como ya lo hemos estudiado anteriormente, contiene una gran variedad de asociaciones simbólicas.

En este trabajo se compara la obra de Santiago con algunos artistas, quienes comparten la utilización de materiales orgánicos, para que, a través del análisis de algunos ejemplos concretos, se puedan entender mejor las singularidades propias de la artista.

Es importante señalar que para la elaboración y selección de artistas en este estudio se realizó un análisis de diversos creadores que emplean alguno de estos elementos como material, eligiendo aquellos artistas con mayor relación en cuanto a la concepción, evocación y cosmovisión con referencia a Santiago.

Ana Mendieta quien es la primera artista con quien se compara Santiago, emplea sangre para la elaboración de algunas de sus piezas, evoca constantemente los rituales llevados a cabo por las culturas mesoamericanas de la misma manera que Santiago. Para ambas artistas este elemento simboliza el líquido vital por excelencia.

Ellas trabajan directamente con su vida, representan a través de materiales orgánicos algunos de sus procesos vitales, enuncian la huella y la memoria como parte de sus creaciones, relacionadas con procesos históricos.

En el trabajo de ambas artistas se puede apreciar su relación con lo femenino, en el caso de Santiago es “[...] visible en lo delicado y manual de sus piezas que nos recuerdan a nuestras abuelas con su eterno tejido”<sup>29</sup> la factura de cada una de ellas, refiere a la enseñanza efectuada de generación en generación. “Sin embargo lo que Mendieta enfatiza en su obra es el cuerpo de la mujer como instrumento y material para la producción del arte,”<sup>30</sup> empleando su propio cuerpo como elemento para elaborar sus instalaciones y performances, a partir de su silueta.

En el caso de Gabriel de la Mora, emplea el cabello como material para dibujar, a diferencia de Santiago que lo emplea como hilo, ambos artistas experimentan en base a las características de este material orgánico, con ellos crean textura y volumen.

Los artistas toman en cuenta que el cabello, como elemento poseedor del ADN, nos refiere por consecuencia a la genética. Su pertenencia al cuerpo, al mismo tiempo enuncia alegóricamente la presencia y la ausencia del mismo.

Sussan Cutts por su parte integra el papel como la obra en sí con la que crea indumentaria y accesorios con los que refiere a la representación de cada individuo mediante la cual presenta un límite corpóreo. De esta manera al igual que los

---

<sup>29</sup> Lilitiana Alarcón, *Vivimos Muriendo: La estética de Justino Fernández aplicada a la obra de Paula Santiago*, México, D.F., 2011, p.5.

<sup>30</sup> Gloria Moure, op. cit. 101

artistas descritos anteriormente crea una relación entre la ausencia y presencia del cuerpo, aunque ella la refiere por medio de la indumentaria y el vacío corporal.

Para Sussan Cutts en la indumentaria, existe la huella evocada mediante cada prenda pues es un objeto sumamente individual, aunque a pesar de eso mediante ella relata algunos acontecimientos históricos de Gran Bretaña, mientras que Paula Santiago alude a los ropajes latinoamericanos y mesoamericanos, llevándonos por un eterno retorno hacia nuestro origen como mexicanos.

Por último Joseph Beuys, que es el artista que más se relaciona con su cosmovisión y su percepción del mundo, ya que para Santiago fue una influencia directa. Además ambos emplean la cera como elemento mágico, de renovación y sanación.

Joseph Beuys y Paula Santiago toman en cuenta con respecto a la cera su importancia en diversas culturas, donde era efectuada como un elemento mágico y sagrado. Los dos artistas tienen presente y recurren a lo efímero, representándolo con el uso de materiales orgánicos.

## 2.1. Fragmentos corporales

### 2.1.1. Sangre y vida en la obra de Ana Mendieta

La artista Ana Mendieta (1948-1985) con quien comenzaré este estudio, nació en Cuba, en una familia activa en la política y el arte. Ana y su hermana Raquelín fueron enviadas a Estados Unidos como refugiadas políticas, del gobierno de Fidel Castro, a través de la operación *Peter Pan*<sup>31</sup>, suceso que marcó la vida de Mendieta y su familia.

Ana comenzó su formación artística en la Universidad de Iowa en la Licenciatura de Artes, donde inició trabajando con el expresionismo. Al ingresar a *Intermedia Program and Center for New Performing Arts* cambió su línea de trabajo utilizando el performance y el body art, empleando su cuerpo como medio de expresión artística, materia y escenario. Los sucesos que acontecieron en su vida después de salir de Cuba, como la discriminación y humillación, produjeron en la artista sentimientos de rechazo, creando en ella una identidad fragmentada.

Su punto de inflexión se situó en 1972 cuando comprendió que las pinturas no eran suficientemente reales para lo que ella quería transmitir mediante la imagen, pues no

---

<sup>31</sup>Cuando Fidel Castro llegó al poder en 1960 con una propuesta socialista existieron muchos enfrentamientos de grupos que se oponían, principalmente por parte de la Iglesia Católica. Se comenzó a correr el rumor de que el nuevo gobierno se encargaría de quitarle la patria potestad a los padres, rumor creado por la CIA y la Iglesia cuyo objetivo era perturbar y confundir a la sociedad cubana. La operación Peter Pan fue un programa dirigido por el gobierno Estados Unidos, y caridades católicas, fue diseñada para transportar a niños y jóvenes cubanos. Se estimuló que estos niños viajaran a E.U. aún sin sus familiares y muchos fueron colocados en orfanatos, o con familias que los acogieron, en la mayoría de los casos los padres no pudieron ver a sus hijos hasta muchos años después. Nunca imaginaron que sería como el suceso en que mandaron a la Unión Soviética a los niños españoles, los cubanos temían que sus hijos fueran adoctrinados por el comunismo y se dejaron manipular por los rumores provocados, este suceso marco la vida de muchas familias cubanas que se vieron fragmentadas, lastimadas y crearon muchos traumas en aquellos niños que fueron enviados a Estados Unidos.

contaban con la fuerza mágica que ella quería comunicar mediante la obra; debido a este suceso la artista realiza performances, *body earth*, *land art*, grabados, dibujos, esculturas, combinando elementos santeros, mágicos, católicos y primitivos.

Mendieta posee una vida productiva muy amplia, a pesar de su corta existencia. Durante sus últimos años se dedicó más al dibujo, grabado y escultura, muere en 1985. Mendieta expone el sufrimiento, en una especie desahogo emocional, corporal, mental y espiritual a través de la alusión a temas universales como el nacimiento, la violencia, y el contraste entre la vida y la muerte, mediante el uso de sangre.

Tanto Mendieta como Santiago, se desligan de las líneas de trabajo tradicionales existentes, inquietándoles principalmente encontrar una forma de expresarse mediante un lenguaje plástico propio. En este sentido sus experiencias de vida son un punto importante en esta búsqueda de nuevas posibilidades expresivas “la presencia de la sangre es otro elemento vinculado con lo femenino”<sup>32</sup> Santiago la emplea como un elemento obtenido de su propio cuerpo, mismo que delata las vivencias emocionales que marcaron su existencia, desde su perspectiva femenina.

La sangre para ambas artistas posee el significado de líquido vital, relacionándose con el sentido mágico que las civilizaciones mesoamericanas le asignaron, ya que ambas artistas refieren constantemente al uso de la sangre en estas civilizaciones,

---

<sup>32</sup> Magaly Hernández López, [et.al.], *Paula Santiago de lo efímero a lo corpóreo*, Catálogo Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F, 2013, p.35

reinterpretando su significado y creando una cohesión con sus propias experiencias de vida; empleándola como medio de sanación de su propio ser.

La sangre para Mendieta es utilizada en diversas ocasiones para escribir y/o dibujar. Mediante ella aluden a las antiguas civilizaciones y a sus rituales de sacrificio que sin lugar a duda incorporan en su arte un significado muy consistente, remiten a un constante retorno a su lugar de origen, a su historia por medio de la memoria tanto personal como colectiva.

La sangre revela para Mendieta la huella y el rastro, por lo que la historiadora Lydia Avendaño señala que la artista crea metáforas de antiguas civilizaciones mesoamericanas en sus rituales de sacrificios. Empleando su cuerpo, para la ejecución de siluetas elaboradas como rastro de sí misma, otorgando así una ofrenda al universo.<sup>33</sup>

Por su parte Santiago, “[...] ofrece su propia sangre, su sustancia mágica vital, no para alimentar al Sol o a la Tierra, sino para convencerse, por medio del sacrificio de que la vida existe.”<sup>34</sup> Otorga su sangre en un acto ritual ofreciéndola a cada una de sus piezas, con la finalidad de renovarse. Concibe la construcción de cada una de sus obras como la renovación de sus procesos vitales, mediante la alusión a la muerte, para renacer.

---

<sup>33</sup> Lynda Avendaño, Santana, *Ana Mendieta*. “Trazas de cuerpo-huella que obliteran improntas.” *Revista de estudios globales y arte contemporáneo*, Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona, Noviembre de 2012, p.10.

<sup>34</sup> Raquel Tíbol, “La primera individual de Paula Santiago en el D.F.” *Proceso*, México, 18 de agosto de 1996, p.61.

En cambio Mendieta habla sobre la renovación de la vida sólo a través de la muerte “La muerte, y sólo la muerte, asegura constantemente la renovación de la vida. La ley de la naturaleza... La vida es efusión, es contraria al equilibrio. Es un movimiento tumultuoso que estalla y se consume”<sup>35</sup> empleando el arte como desahogo mas no como un ciclo en el que renueva su vida, ella refiere al arte como su terapia de descarga.

Las artistas además de converger en la representación de las culturas mesoamericanas, y en las alusiones a sus ritos y significados, trabajan también con sus sentimientos, derivados del contexto social en el que se desarrollaron, mediante sus experiencias vitales.

Mendieta trabaja con “el dolor, la ansiedad y las dificultades personales por encontrar formas de reconocimiento fuera de la asimilación, convierten su cuerpo, en un campo de batalla: su identidad deviene, se construye en un proceso de trabajo paralelo a la propia producción [...]”.<sup>36</sup> La misma artista argumenta que su obra proviene de la rabia, del desplazamiento.

Muestra la ausencia del cuerpo en un espacio, dejando la huella como rastro de “lo que desapareció, pero en cierto modo, permanece.”<sup>37</sup> De este modo el cuerpo permanece aunque no se encuentre físicamente presente, y la huella es la única representación de la existencia del mismo.

---

<sup>35</sup>Gloria Moure [et.al], *Ana Mendieta*, Editorial Fundación Tàpies, Centro Galeano de Arte Contemporáneo, Barcelona, España, 1999, p.120.

<sup>36</sup> María Ruido, *Ana Mendieta*, Editorial Nerea, Hondarribia, Guipúzcoa, 2002, p.27.

<sup>37</sup> Gloria Moure, *op.cit.* p.120.

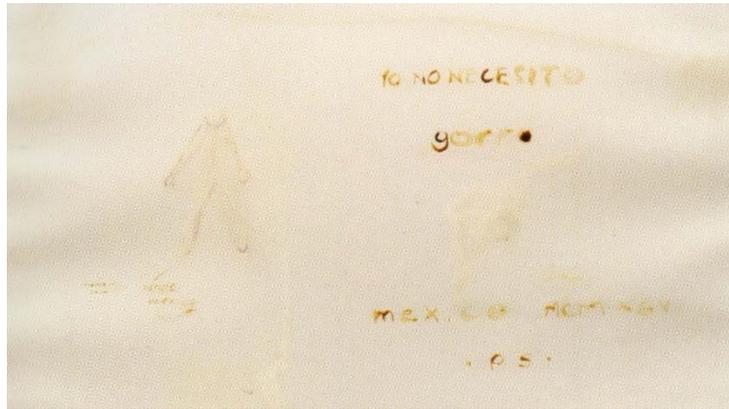
Santiago también muestra el vacío corporal, en el que se encuentra el cuerpo sugerido por medio de la indumentaria, las armaduras y los fragmentos corporales mediante los cuales proyecta sus emociones, mediante ellas dialoga con el espectador, comunica. En su trabajo adjudica elementos que abordan estructuras del pensamiento y concepción del mundo como la organización social, la vida humana, la creatividad, así como la relación del mundo con lo mágico, lo sagrado y lo espiritual.

Una de las series de Mendieta que parece particularmente importante para la comparación con Santiago es la titulada *Escribir con sangre* (1974) (fig.1) en la cual sumergiendo en un cubo con sangre sus manos, anota en una pared blanca: “*Ella consiguió amor*”. En otra acción perteneciente a la misma pieza escribió: “*Hay un demonio dentro de mí*”. Mendieta revela mediante algunas de sus obras los sucesos y el sentimiento de rabia, desplazamiento y otredad que marcaron su vida.



1. Ana Mendieta, *Escribir con sangre*, 1974

Santiago constantemente se ve inmersa en la escritura, misma que emplea en diversas obras, usando la sangre como tinta. Mediante estos escritos, (fig.2) la artista revela su punto de vista en cuanto a algunos sucesos que acontecían en México, empleando su palabra como crítica social.



2. Paula Santiago, *Yo no necesito gorro*, 1995

Ambas artistas toman elementos ya existentes y los reinterpretan, ampliando las posibilidades de expresarse y la manera de lograrlo, para insertar su propuesta en la sociedad, a partir de sí mismas, invitando a la reflexión mediante el encuentro con cada pieza, e incitando a volverse parte de ella al reivindicar el símbolo que se da a cada una de sus obras.

Mediante el autoconocimiento que funge como forma de exilio según lo señala la historiadora del arte Gloria Moure, ambas artistas dialogan con el mundo exterior, por medio de la creación artística.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup>Gloria Moure, *op.cit.* p.120.

A pesar de la diferencia histórica y del contexto social en el que se desarrolló cada una de las artistas, existen relaciones muy cercanas en cuanto a su constante retorno a la historia, a través de las culturas mesoamericanas desde aspectos simbólicos que refieren a estas culturas, como lo es la sangre, el rito y el sacrificio.

Aunque Santiago y Mendieta tienen temas, propuestas, y materiales en común, las obras son totalmente distintas pues cada una de ellas construye un lenguaje propio, mediante la resignificación de simbolismos, a partir de los ya establecidos.

### **2.1.2. Supervivencia, permanencia y reliquias: el cabello en la obra de Gabriel de la Mora**

Gabriel de la Mora es el artista con el que se realizará el estudio en cuanto al uso del cabello en la obra plástica. De la Mora es un artista contemporáneo nacido en Colima en 1968, estudió arquitectura, dedicándose a ella sólo durante dos años. En 1993 tras el fallecimiento de su padre regresó a su ciudad natal, estableciendo un despacho de arquitectura experimental.

En 1996 decide dedicarse al arte ya que para él “la funcionalidad del trabajo arquitectónico interfería con lo artístico”, el arte le sirvió como terapia mediante la cual intentó alcanzar su auto-conocimiento.

A sus 28 años de edad se muda a Nueva York en donde toma algunas clases de arte como: dibujo natural, teoría del arte, arte conceptual, pintura y arte objeto, y más adelante realiza una Maestría en el *Pratt Institute*.

A su regreso a México comienza la experimentación de arte mediante el uso de cabello humano para realizar dibujos, creando a través de ellos sucesos de la vida

cotidiana. Esta materia fibrosa fue un parteaguas en su trabajo artístico, pues además de ser innovador, concede a su trabajo diversas posibilidades expresivas que el artista había estado buscando desde su decisión de dejar la arquitectura. De la Mora aprendió a manejar el cabello empleando su maleabilidad, estableciéndolo como una herramienta utilizada en lugar de grafito.

De la Mora y Santiago emplean el cabello como material orgánico aprovechando sus características maleables, y ejecutándolas con un experto manejo de la fibra, en cada una de sus técnicas de producción, como un material innovador. Mientras De la Mora dibuja, Santiago cose, teje y borda, creando de cada pieza un objeto de gran valor artístico, en lo que concierne a conceptos, finura, hechura y pulcritud.

De la Mora crea simbolismos y alegorías que reflejan el uso y la importancia que se le ha adjudicado al cabello a lo largo de la historia del arte. En cada uno de los dibujos observa y se adecúa a las necesidades del mismo, en ocasiones dejando cabellos sueltos para crear distintas sensaciones, sus dibujos parecen realizados con tinta.

Santiago construye su obra a base de tejidos y bordados creados con minuciosidad, a pesar de las características rebeldes y resbaladizas de esta fibra, la artista ejecuta cuidadosamente cada puntada, que insinúa bordados y tejidos realizados con hilo.

Para De la Mora, el cabello contiene nociones conceptuales y metafísicas, pues está ligado directamente a la identidad personal y transpersonal, por pertenecer al

cuerpo y su posesión del ADN. Empleándolo como un material alegórico, relacionándolo con lo real, lo ficticio, la huella, el vestigio, lo vivo y lo muerto.<sup>39</sup>

El artista exhuma la tumba de su padre y su hermana, con la finalidad de obtener materia orgánica (huesos y cabello), para su producción artística. Es por esta razón que interpreta esta fibra corporal como una reliquia; a partir de este suceso, emplea este elemento orgánico con la finalidad de re-materializarlo, con lo que refiere a algunas connotaciones sociales mencionadas anteriormente.

El cabello en la obra de este artista crea en el espectador diversas sensaciones como fascinación y gozo, ya que le otorga una connotación como reliquia, registro genérico o fetiche, pues el material concede gran parte del significado e innovación a la obra, (a diferencia del uso de otros artistas en el que es visto como un elemento que produce una sensación de abyección) dejando claro que sin el uso de este material su obra no tendría el mismo significado, ya que el cabello aporta gran parte del peso de la obra no sólo a nivel formal, sino también procesual y conceptual.<sup>40</sup>

De la Mora hace referencia a lo alegórico, como parte de un fragmento corporal por lo que evoca su presencia a través de la ausencia del mismo cuerpo. El artista emplea este elemento como fibra novedosa, mediante su uso dibuja sobre el soporte a través de líneas, mismas que proporcionan a cada obra una tercera dimensión no sólo óptica, por el volumen contenido en el cabello.

En cambio alrededor de la obra de Santiago encontramos una gama amplia de

---

<sup>39</sup>Sergio Rodríguez Blanco, *Alegorías Capilares. El Pelo Humano sobre papel en la obra de Gabriel de la Mora*, Editorial, Trilce, México, D.F, 2011, p.36

<sup>40</sup>Sergio Rodríguez Blanco, *op.cit*, p.36

sensaciones que se desembocan al encontrarnos frente a la obra, desde la fascinación y la identificación pasando por algunos puntos de repulsión, creando incluso sensaciones de abyección, por el hecho de la incorporación de otros fragmentos que pertenecieron al cuerpo.<sup>41</sup>

Santiago y De la Mora juegan con el vacío espacial, que se crea en torno a su obra, estableciendo simultáneamente una alegoría de la presencia y ausencia del cuerpo por el uso del material que refiere a este, convirtiendo el papel “metafóricamente en piel” a partir de la inserción del cabello en él, formando figuras y texturas por medio del cabello.

Gracias al referente directo del ADN, el cabello está relacionado con la corporeidad y lo orgánico, es empleado como registro genético por ambos artistas, mientras De la Mora articula su obra como un registro genético o reliquia, Santiago vincula la carga genética, con un depósito de historia y memoria.

En algunas obras realizadas por De la Mora, representa con dibujos retratos familiares, tal es el caso de su pieza *Paulina de la Mora Peralta y Emiliano Morales de la Mora* (2005) (fig.3) en el cual traza imágenes de sus sobrinos. En algunos casos, otorgando al material el aspecto conceptual de reliquia, fragmento o fetiche.

---

<sup>41</sup> Magaly Hernández López, *op.cit.*, p. 96.



3. Gabriel de la Mora, *Paulina de la Mora Peralta y Emiliano Morales de la Mora*, 2005

En cuanto a Santiago en la mayoría de sus obras contrapone elementos conceptuales, abordando así la historia y memoria, como en el caso de *Moan* (1999) (fig. 4) pieza en la que emplea cabello de su padre y al mismo tiempo refiere a la chaquetilla que ocupan los toreros.



4. Paula Santiago, *Moan*, 1999

Santiago relaciona el cabello con el acto ritual y sacrificial con el fin de reunir fragmentos del tiempo para la reconstrucción de la historia<sup>42</sup> tanto social como personal, otorgándole significado e importancia. Estos rituales de sacrificio convergen tanto en las civilizaciones prehispánicas como en la religión católica y se manifiestan como ofrenda, a manera de pago y/o agradecimiento.

Trabajar con el cabello es a la vez muy elemental y complejo, por todas las connotaciones que un objeto común y propio puede despertarnos. Puede ser muy voluptuoso, muy sensual y, al mismo tiempo, un objeto asexuado, neutro, no referido al hombre o a la mujer.<sup>43</sup>

Santiago refiere al cabello como un material complejo por todas las connotaciones que se le ha otorgado a lo largo de la historia, y lo elemental al hecho de que forma parte de todo ser humano, y cada uno de nosotros se encuentra íntimamente relacionado con este elemento.

Otro punto de unión entre los dos artistas aunque no tiene que ver con la creación directa de las piezas, radica en la construcción de un soporte para la protección de su obra. Santiago resguarda sus piezas de las inclemencias climáticas con capelos, contruidos por ella con cristal o acrílico. De la Mora realiza marcos de acrílico para proteger la obra, confirmando así su referencia simbólica como reliquia.

Con todo esto podemos concluir que a pesar de la diferencia en el empleo del cabello como material para la creación, ambos artistas se ven inmersos en

---

<sup>42</sup>Manola Samaniego Bañuelos, *op.cit.* p.87.

<sup>43</sup>Lara Baudelio, *op.cit.* p.7.

dificultades y soluciones imaginativas para explorar el material. Tanto Santiago como De la Mora fueron resolviendo, interpretando y adjudicando significado a este material mediante su uso, aunado a los ya existentes.

Además cada uno de ellos crea una versión innovadora, de producción, ampliando los caracteres estéticos en el arte, el uso de nuevos materiales, como parte de una propuesta artística y la forma de ejecutarlos en diversos procedimientos para un fin común.

## **2.2. Fragmentos vegetales y residuos animales**

### **2.2.1. Fragilidad efímera: el papel en la obra de Sussan Cutts**

Sussan Cutts, artista contemporánea que elabora su obra mediante el uso de papel, nació en el Reino Unido, estudió textiles en el *London College of Fashion*, ha tomado algunos Diplomados de teatro y corsetería. Por medio de su trabajo explora la importancia del vestir, que marca una identidad, relacionándola con el usuario y el observador.

Pertenece a asociaciones como la de Escultores Británicos y es miembro de la Sociedad de Artesanos de diseño. Ha participado en bienales de Papel, además de aparecer en numerosos libros, catálogos, revistas y sitios web internacionales.

Expone a nivel nacional e internacional desde 1991 tanto individual como colectivamente, su obra se encuentra en colecciones públicas y privadas en el Reino Unido y en los Estados Unidos.

Sussan Cutts y Paula Santiago emplean el papel para la elaboración de esculturas referidas a indumentaria y accesorios. El papel es un elemento revelador que ha sido utilizado durante siglos para diferentes funciones adjudicadas por el ser humano, posee diversas características, entre ellas la fragilidad, que evoca a lo efímero.

En la manera de empleo y construcción resulta interesante la obra de Sussan Cutts quien elabora y dispone del papel para crear esculturas, con las que representa indumentaria como blusas, ropa infantil, zapatos, sombreros y vestidos. (fig.5)



5. Sussan Cutts, *¿Quién sabe dónde va el tiempo?*, 2012

Por su parte Santiago también concibe la ropa como un elemento que representa a cada individuo, que usa la moda y al mismo tiempo es usado por ella.

La ropa viene siendo la manera en que nos presentamos hacia el mundo, nos dividimos y a su vez nos cubre, nos protege y nos identifica con otros. Siempre me había interesado mucho, de hecho algún tiempo pensé que si iba a estudiar diseño de modas.<sup>44</sup>

El papel es para ambas artistas un material sumamente frágil en apariencia y a la vez posee como característica la resistencia, misma que otorga la capacidad de ser restaurada gracias a su constitución fibrosa. Con este material las artistas realizan una evocación a la piel, mediante la cual se marca un límite corpóreo.

Santiago hace una reflexión con respecto a esto, en la cual uno nace con un color de piel que difícilmente puede ser modificado. Sin embargo la ropa es un elemento que cubre y protege, mediante el cual puedes reinventarte.

Las artistas reinterpretan por medio del papel una base de conceptos empleando los elementos característicos de este material como su transparencia, fragilidad, delicadeza, para representar mediante la indumentaria críticas sociales, referencias históricas y en el caso de Santiago, vivencias.

Santiago reconoce su historia, la recrea aludiendo a México y Mesoamérica, llevándonos por un eterno retorno hacia nuestro origen, mediante el ropaje y la armadura, a algunas de estas obras incluso les otorga nombres que refieren a las culturas mesoamericanas.

Cutts por su parte comienza su creación con la elaboración de su materia prima, que es el papel. En su fabricación emplea semillas de diversas flores y fibras como:

---

<sup>44</sup>Entrevista 23 de septiembre, *op. cit.*

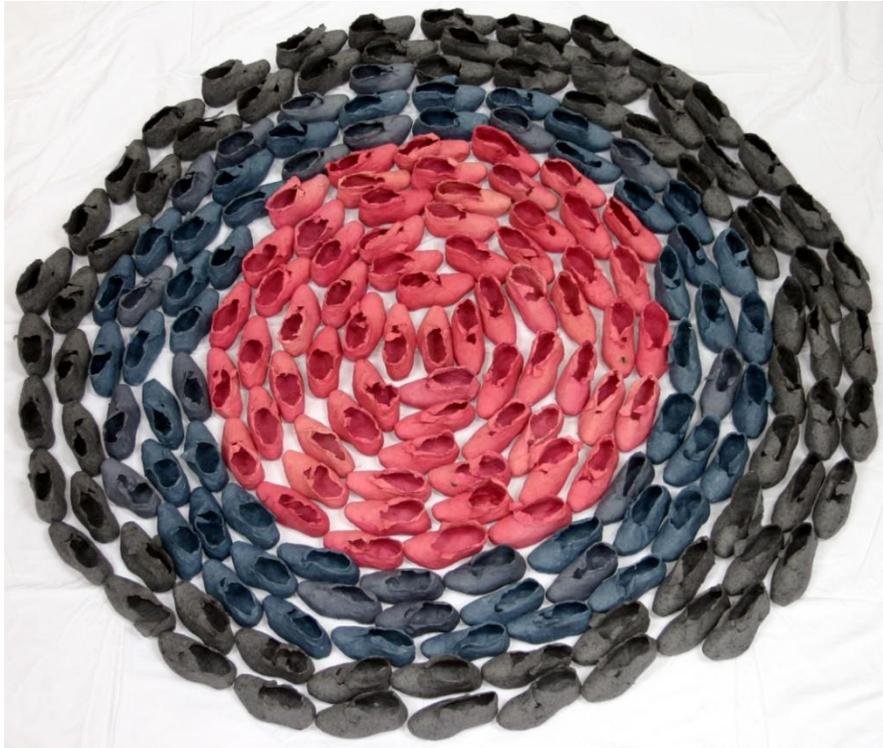
la alcachofa, semillas de amapola, pensamientos, algodón, y una amplia diversidad de hierbas. En su quehacer artístico yuxtapone el papel de tal manera que va creando sus piezas sólo con la fusión de este elemento.

Cutts concibe a cada persona como un ser único e individual, y la indumentaria es empleada para mostrar cómo cada ser humano se expone al mundo. Ella crea indumentaria refiriendo al mundo contemporáneo e histórico, con el objetivo de revelar la identidad que se obtiene. La prenda sugiere y protege de la mirada pública, funcionando como armadura de lo que realmente somos.<sup>45</sup>

El papel para Cutts es un elemento en el que se guardan memorias, estas memorias son construidas en su trabajo mediante los pliegues y arrugas que ella efectúa, su obra evoca recuerdos físicos y emocionales, de su país, retornando a algunos sucesos históricos, mediante los cuales remite a simbolismos a través de zapatos (fig.6) utilizados en Gran Bretaña por niños, representando las ciudades industriales del norte de este país en el siglo XIX.

---

<sup>45</sup> Susan Cutts, *op.cit.*



6. Sussan Cutts, *Footseps past and present*, 2008

Refleja en cada una de sus piezas la memoria y la vida de una persona, utilizando la fragilidad del material como una metáfora de la vida misma, construye críticas sociales, con temas como el crecimiento, el flujo constante de personas en el mundo, retoma las emociones humanas. En cambio Santiago connota a la historia y la memoria social, refiriendo no sólo a los sucesos y simbologías ancestrales, también a los sucesos que transforman y perjudican a la sociedad contemporánea día a día, mediante procesos políticos y económicos.

Cutts crea zapatos otorgándoles connotaciones de recuerdo del pasado y simboliza con ellos el futuro, que nos espera con los mismos, representando al zapato como el punto en el que nos encontramos. Fabrica la forma que el pie le da al zapato, por

la manera de caminar, creando una especie de recuento de la historia narrando procesos de vida.

Su obra cuenta metafóricamente la historia de diversas personas, recurriendo a distintos tipos y formas de zapatos, mediante la ejecución de ellos en una amplia diversidad, refiere al consumismo al representar algunos que jamás serán utilizados, exponiendo distintos zapatos para cada ocasión. Sin embargo también expone el apego humano a lo material, creando zapatos que son tan usados hasta que se deshacen.

El zapato es una metáfora de la huella, lo que deja cada individuo en el mundo a partir de su existencia, además de mostrar el vacío que cada zapato evoca de la misma manera como lo hace la ropa. Creando una analogía entre el zapato y el ser humano. Los zapatos cuentan historias de nuestra vida, sueños, recuerdos y al crearlos con papel relatan por su delicadeza y fragilidad a los sueños, esperanzas, y recuerdos.<sup>46</sup>

Algunas de las series de Santiago refieren directamente a zapatos infantiles, tal es el caso de la pieza *Zapatera* (1991), (fig.7) construida con papel arroz y cera, consta de zapatos de bebé donde inserta dentro de cada uno cabello de anciano tejido, con el propósito de construir los ciclos de vida.

---

<sup>46</sup>Ídem.



7. Paula Santiago, *Zapatera*, 1991

Esta pieza evidencia los recurrentes temas que aborda Santiago como la memoria, refiriendo a las vivencias de cada anciano, y sus recuerdos personales, instaurando de la misma manera que Cutts, la fragilidad de la vida, los sueños, la esperanza, mediante un camino desde la infancia hasta la vejez.<sup>47</sup> Por otro lado representa a los infantes por medio del zapato, pues también ellos, a pesar de su corta edad, ya poseen historia y memoria.

Santiago y Cutts en su trabajo convergen en algunos aspectos y divergen en algunos otros. Estas artistas son contemporáneas, pero se encuentran ubicadas en

---

<sup>47</sup>El cabello fue recolectado en un asilo de ancianos en Tapalpa, Jalisco y Zapopan.

distintas culturas, distintos países, y por tanto en distintos contextos sociales que impactan en la creación de matices distintos en sus obras.

### **2.2.3. Misticismo mágico: la cera en la obra de Joseph Beuys**

El famoso artista Joseph Beuys nació en 1921 en Hulsersman, Alemania; cuatro años después la familia se muda a Kleve, una pequeña ciudad de los Países Bajos, cerca de la frontera holandesa. A sus 9 años comienza a coleccionar todo tipo de plantas y animales, lo cual lo lleva a interesarse en la naturaleza, además de eso nace su inclinación por el diseño y la música y recibe una educación ortodoxa.

Tuvo relación con el arte desde una edad muy temprana, conoció a algunos artistas, visitó sus talleres, estudió arte en la Academia Estatal de Artes de Düsseldorf, además de filosofía, y ciencias.

Fue invitado por el Frente Ruso para participar en numerosas acciones; en 1943 tomó la decisión de convertirse en artista: mientras vuela sobre una ubicación enemiga de artillería antiaérea su avión es interceptado por un cañón ruso, el piloto muere, Beuys queda gravemente herido y es acogido por un grupo de Tártaros, que lo cuidaron, le dieron de comer y cubrieron su cuerpo con grasa y cuero, material con el que estaban construidas sus casas, lo que le ayudó a sanar sus heridas y conservar el calor. Este suceso marcó su vida llevándolo a desarrollar su propio lenguaje plástico, alejándose del formalismo convencional y de la academia de arte, mediante un camino personal y simbólico. Además se convierte en miembro activo de Fluxus, colectivo con el cual desarrolla varios proyectos. Muere el 23 de enero de 1986.

Beuys nutría su trabajo con el empleo de algunas estructuras del pensamiento y concepción del mundo como la organización social, la vida, la creatividad humana, y la relación del mundo con lo mágico y lo sagrado, mediante el uso de materiales efímeros y orgánicos.

Santiago reconoce la influencia de Beuys, pues para ella, su mundo era fascinante, gracias a que en él encontró elementos mágicos y un cuestionamiento de la dicotomía que existe entre el arte y la vida, “el mundo de Beuys me parecía muy interesante por el uso de esos materiales que tenían una relación, con el cosmos, con la magia, con el mundo simbólico”.<sup>48</sup>

La cera evoca para Santiago lo mágico, místico y sagrado. En relación con Beuys, para ella posee diversos significados pues en su obra “remite a la muerte, a un hilo de vida brillante que poco a poco se te va de las manos”.<sup>49</sup> En ella deja impregnado su ser, mediante un ritual de transformación de la materia.

La investigadora Carmen Bernárdez explica la relación de Beuys con la abeja, sus productos y su conducta. El artista crea una metáfora de transmutación, mediante alegorías humanas, por medio del uso de la cera. Bernárdez expone el uso de este material en distintas culturas, y en el artista, quien lo emplea como un elemento mágico y sagrado, con referencias a lo efímero y lo etéreo. (fig.8)

---

<sup>48</sup>Entrevista 23 de septiembre, *op.cit.*

<sup>49</sup>Lara Baudelio, *op.cit.* p.7.



8. Joseph Beuys, *Stuhl mit fett (Silla con grasa)*, 1963

La cera es un material sólido que puede transformarse en líquido con la presencia del calor, se solidifica con el frío, pasando de un estado a otro reestructurándose mediante diversas formas.

Beuys la emplea como material orgánico, que nutre y protege. Para él la cera sufre una transmutación al calentarse su teoría escultórica reside en “[...] el tránsito entre estados es un tránsito físico del movimiento espiritual que conecta y despliega por los estados del ser humano: pensamiento, sentimientos y voluntad”.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup>Carmen Bernárdez Sanchís, *Arte hoy Joseph Beuys*, Editorial NERE, Madrid, España, 1999, p.49.

La transformación de la materia es importante para Santiago, antes, durante, y después del proceso de creación, generándose con respecto a esto un proceso de transmutación, Beuys argumenta: “[...] es la transformación de la sustancia lo que me interesa en el arte”<sup>51</sup>. Mediante estas transiciones, ambos artistas generan metáforas de cambios y modificaciones, buscando simbolismo y sentido en cada proceso.

Los dos artistas creen firmemente en la renovación de un individuo mediante el proceso de introspección, que reflejan en los objetos y en el tiempo mediante el desgaste de estos objetos. Todo el mundo puede hacer arte, y cada individuo hace arte a su manera, con sus procesos creativos, aportando a la sociedad lo que cada ser puede brindar.

Santiago concibe su trabajo en una relación simbólica con su vida de la misma manera que Beuys relaciona su obra directamente con la vida, despertando su inquietud por el arte, mediante su accidente y curación, relacionando los conceptos de sentimiento, emociones y vivencias del ser humano.

Ambos artistas involucran en algunas de sus piezas, elementos relacionados con ciencia, sociedad, cosmos, universo, la conjunción de un todo en cuanto el espíritu y la materia, sincronizando el arte con la vida y la vida con el arte; observan los detalles para crear, conceptualizando los fenómenos humanos en sus obras.

---

<sup>51</sup>Carmen Bernárdez Sanchís, *op cit.* p.25.

Santiago remite al cuerpo por medio del registro, manipulando la cera con calor, en ella quedan insertas sus huellas dactilares, elementos que conforman una parte de cada pieza, remiten a lo alegórico y se relacionan directamente con el cuerpo. (fig.9)



9. Paula Santiago, *IV*, 1996

Podemos concluir entonces que a partir del estudio comparativo con otros artistas, podemos encontrar las similitudes y las divergencias con Santiago, tanto en el uso del material como con relación a la forma en que cada uno de ellos atribuye significados a su obra, por medio de estos mismos materiales.

### Capítulo III. Código indumentario: análisis de los materiales en la obra de Paula Santiago

Históricamente, el estudio del vestido se ha abordado desde diversas disciplinas, tales como el diseño textil, el diseño de modas, la semiótica, la sociología, la psicología, y el arte, entre otras. La sociología por ejemplo lo interpreta como medio de expresión y comunicación, pues posee diversas connotaciones o maneras de ser, dependiendo del contexto cultural en el que se origina. La principal finalidad del vestido es cubrir el cuerpo de los cambios climáticos y ocultar la desnudez, pero además de ello comunica, pues tal y como indica el reconocido semiólogo y escritor Umberto Eco, actualmente “todo es comunicación”.<sup>52</sup> El vestido ha servido para indicar el estatus social, sexo, origen, y edad de sus usuarios.

La indumentaria y el arte se aproximaron mucho desde los inicios del siglo XX, principalmente a partir del surgimiento de algunas corrientes como el *modernismo* y el *arts and crafts*, las cuales pretendían romper con los esquemas de pensamiento tradicionales, proponiendo en cambio nuevas herramientas y materiales, a fin de deshacer los límites entre arte y artesanía.

Santiago elabora indumentaria a base de materiales orgánicos, en los que tiñe, borda, cose, teje, escribe y dibuja. Desde su perspectiva y dicho en sus propias palabras, la construcción de indumentaria (fig.10) “fue un tema que me entusiasmó

---

<sup>52</sup>Eco, Umberto, *Psicología del vestir*, Editorial, Lumen, Barcelona, España, 1976, p.10.

desde el principio”.<sup>53</sup> Este entusiasmo se relaciona con la comunicación visual, que se genera en torno a una prenda de vestir que funge como accesorio.

La ropa revela lo que somos, es lo que protege nuestra piel, nos constituye e incluso a través de ella logramos crear ideas no verbales. Santiago sustrae la figura humana y la representa mediante la evocación de ropajes con los cuales representa también el espacio interior y el cuerpo pensante, no sólo mediante la ejecución de la misma obra, sino también a través del uso de materiales orgánicos que dan pautas a dicha representación.<sup>54</sup>



9. Paula Santiago, *Vestidito*, s/f

---

<sup>53</sup>Entrevista 23 de septiembre. *op.cit.*

<sup>54</sup>Magaly Hernández, López, [et.al.], *op.cit.* p.10.

Santiago utiliza el vestido como medio de expresión para la elaboración de sus obras, el papel es el material con el que representa y evoca la levedad por la volatilidad. El tema del vestido funge como medio para representar las culturas prehispánicas y los conflictos sociales de México.

Desde la perspectiva de Santiago la ropa alude a la piel, como órgano expuesto, pero que al mismo tiempo protege.<sup>55</sup> Justamente por eso, para ella es tan importante la representación de la ropa, pues al igual que la piel, el vestido es un utensilio que protege y que representa a cada ser humano. La vestimenta refiere al mismo tiempo a lo público y a lo privado, es a través de ella que nos comunicamos y transmitimos quienes somos, además de proyectarnos exteriormente, preservamos la intimidad mediante el abrigo.<sup>56</sup>

Dice Santiago que “la ropa nos cubre, nos protege, y nos identifica”<sup>57</sup> y mediante ella nos presentamos ante la sociedad. Desde su aparición ha fungido como adorno, indica la pertenencia a un grupo determinado y marca la diferencia entre clases sociales. La ropa nos representa, mediante ella articulamos la creación de nuestra identidad, a partir de símbolos y diversos factores como el clima, el lugar geográfico, y la época, entre otras.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup>Entrevista 23 de septiembre. *op.cit.*

<sup>56</sup>Iratxe Larrea, *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*, Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco, España, p.301

<sup>56</sup>Entrevista 23 de septiembre. *op.cit.*

<sup>57</sup>Ídem.

<sup>58</sup> Alejandra Mizrahi, *La indumentaria como confección de identidad en el arte contemporáneo*, <http://www.alejandramizrahi.com.ar/en/la-indumentaria-como-confeccion-de-identidad-en-el-arte-contemporaneo/> consultado el 2 de abril de 2012

A Santiago le ha llamado la atención la indumentaria y su creación desde niña, pues tanto su madre como sus maestras en la escuela primaria, la enseñaron a coser, bordar y tejer, haciéndola incursionar en la construcción de suéteres y blusas, prendas producidas a modo de juego, porque le gustaba crear.

La temática que aborda la artista sobre la construcción de indumentaria le parece infantil, argumentando: “yo creo que es muy de niñas esa temática”<sup>59</sup> quizá porque para ella era un juego imaginar y crear prendas, comenzando a crear a manera de juego desde una edad muy temprana y continuando durante su desarrollo profesional.

De niña confeccionaba prendas para sus muñecas “era una cosa muy fascinante para mí, poder construir algo de una sola dimensión que pudiera tener diferentes dimensiones”.<sup>60</sup> Durante su secundaria tomó el taller de diseño de modas, se maravillaba confeccionando, hasta el punto en que incluso existió un momento en su vida en que pensó estudiaría diseño de modas, pues siempre tuvo la inquietud de crear.

No sólo a nivel personal, sino que en general, las actividades de tejer, coser y bordar se asocian a una labor femenina, que se relaciona con la artesanía y con el ámbito doméstico. A la artista le interesa el rescate de estas labores, y las asocia con la convivencia social y el diálogo que provoca llevarlas a cabo, pues para ella son elementos de vital importancia.

---

<sup>59</sup> Entrevista 23 de septiembre, *op.cit.*

<sup>60</sup> Ídem.

Santiago emplea el tejido, el bordado y la costura como herramientas para representar su concepción del mundo desde su perspectiva femenina. Estas labores las aprendió durante su niñez y desde siempre fueron concebidas para ella como labores designadas al mundo femenino por el contexto social en el que se desarrolló.

Así mismo en su obra hay referencias sociales, en relación con la memoria, pues es a través de la memoria colectiva como se han generado este tipo labores transmitidas de generación en generación.

### **3.1 El tejido y bordado: género y memoria**

Entramados de cabellos transformados mediante agujas, ganchos, y ganchillos, bordados, tejidos y costuras que forman parte de cada una de las excepcionales obras de Santiago, piezas que sin duda delatan la historia, sueños, conflictos, y emociones evocadas constantemente por la artista.

Santiago implementa el bordado, confinando sus límites a lo femenino, mediante esta herramienta aborda diversas temáticas, en la que al mismo tiempo refiere a su familia, y a su historia, plasmando la memoria, retornando constantemente a su lugar de origen, dada la importancia que posee el bordado en su núcleo familiar.

Santiago borda empleando cabello a manera de hilo, con el que elabora distintas puntadas creando formas, figuras y texturas con las que construye indumentaria en pequeños y medianos formatos, utilizando el arte como medio de comunicación. Sus piezas son el instrumento que emplea para el desarrollo de un lenguaje poético, con el que logra expresarse para generar un diálogo con el espectador.

El bordado, el tejido y la costura han sido practicados desde los primeros tiempos de la humanidad. Esta herramienta en diversas ocasiones ha sido el medio expresivo que emplean las mujeres, y se han creado diversos mitos y leyendas y metáforas que relacionan estas actividades con la construcción del tiempo, o del destino, percibido incluso como un acto ritual.

La posibilidad de organización social llevó a los seres humanos a adornar sus vestiduras. El bordado respondió a la necesidad de crear atributos para los jefes, enriquecer los objetos destinados al culto religioso, y, por lo que se refiere a las mujeres, de satisfacer ese afán innato de ingenio para adornar su belleza.<sup>61</sup>

El acto de tejer, coser o bordar es relacionado con el paso del tiempo debido a las repeticiones estructuradas que se realizan en cada pieza. Para algunas artistas según lo menciona Iratxe Larrea en su tesis doctoral, la repetición marca obsesiones que mediante el tejido, la costura y el bordado dan la sensación de alivio, y en algunos casos resulta terapéutico para las personas que lo realizan.

Cualquiera de estos tres elementos traslada al individuo a un estado de concentración y tranquilidad en el que de la misma manera que en los rituales “puede darse el contraste ente la presencia física y la ausencia mental”.<sup>62</sup> Para Iratxe estas labores se sincronizan con la vida, ya que a través de ellas se teje la vida desde un punto de vista lineal y cronométrico, en el que existe principio, evolución y final referido a nacimiento, evolución y muerte.

---

<sup>61</sup>Ruth D. Lechuga, *El traje indígena de México, Su evolución, desde la época prehispánica hasta la actualidad*, Editorial Panorama, S.A, México D.F, 1999, p.7.

<sup>62</sup>Iratxe Larrea, *op.cit* p.378.

Podría pensarse que mediante el proceso de creación Santiago encuentra un ciclo terapéutico el cual contribuye en su liberación de forma catártica, “haciendo visible lo oculto/dolor, violencia, fragmentación, ausencia/los cuerpos representados”<sup>63</sup> realizando así una especie de auto-sanación ejecutada por la artista.

A Santiago le parecen interesantes los procesos sociales y personales creados mediante la elaboración de bordados, pues se crea una convivencia en la cual los integrantes participan activamente, de manera individual en un diálogo, el cual genera una construcción social. A partir de estos procesos la artista al bordar crea, recrea y resignifica algunas simbiosis culturales.

La mujer tiene una fuerza, por qué no la voy a registrar en mi trabajo. El feminismo es ir dándole a cada persona el espacio que pertenece, con voz propia; mi trabajo es esto. Hay quienes ven el bordado como arte menor; piensan que quien borda y borda, es como quien habla y habla, y no dice nada. Pero hablar dice, el hablar construye, a partir de lo hablado se tejen acuerdos.<sup>64</sup>

La fabricación del diálogo que efectúa Santiago con el espectador, lo construye a través de diferentes perspectivas, abordando diversos temas, que la conducen a observar, y representar las culturas mesoamericanas, problemas sociales, políticos, y por supuesto de los sentimientos humanos, creando un discurso polisémico.

Como ya lo revisamos anteriormente, los materiales orgánicos empleados por Santiago contienen connotaciones simbólicas a las que la artista refiere por medio

---

<sup>63</sup>Magaly Hernández López, [et.al], *op.cit.* p. 40

<sup>64</sup>Entrevista 23 de septiembre de 2007 publicado en *Milenio Guadalajara*, “Traza y trazos tejidos con sangre” <http://www.milenio.com/guadalajara/milenio/notas.asp?id=546858> consultado septiembre 2012

del empleo de cada uno de ellos, involucrando en su obra además de estos referentes para su construcción, diversos símbolos y conceptos.

Los elementos de tejido, bordado y costura constituyen en la obra de Santiago un ritual íntimo, pues como lo menciona en su tesis la doctora Iratxe Larrea para que un elemento de la vida cotidiana se transforme en ritual, es necesaria la repetición a manera de memorizar y perpetuar. Este es el mismo método que emplea la artista en la creación de sus piezas con base en la repetición de puntada.

El ritual “ejecuta, vehicula y efectúa símbolos”<sup>65</sup> mediante los cuales se genera la comunicación, la comunicación es un elemento primordial del ser humano que contiene información importante. Los rituales generalmente se realizan como métodos de sanación en conflictos.

Los elementos empleados por Santiago (bordado, tejido, costura) han sido percibidos a lo largo de la historia como artes menores, arte decorativo, o artesanía, así mismo a menudo su obra ha sido receptora de diversidad de críticas con respecto a su manufactura, fundamentalmente en un inicio. Aunque es preciso señalar que la intención de la artista al manufacturarla de esta manera pretende que sea una obra totalmente artesanal, donde el trabajo se torne espontáneo, lúdico y gozoso.

La historiadora del arte Patricia Mainard (1942) reflexiona en su artículo *Quilts the Great American Art* sobre el arte elaborado por mujeres, refiriéndose a que las

---

<sup>65</sup>Pilar Jimeno Salvatierra, *Rituales de identidad rivalizados*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, España, 2002. p.31

mujeres siempre han hecho arte, pero este no entra en los cánones de la valoración social masculina. Sin embargo las mujeres aplican su creatividad en la costura, mediante la misma educaban a sus hijas, dejando una herencia cultural.<sup>66</sup>

Existe una división canónica entre las artes manuales e intelectuales, percibiéndose a manera de prácticas decorativas y creativas. El bordado, la costura y el tejido han sido menospreciados, vistos culturalmente como una manifestación doméstica y decorativa a la que se le adjudica una destreza manual. En los últimos tiempos, la producción de las piezas construidas mediante estas herramientas, ha sido acomodada y estudiada desde una perspectiva feminista.

Cada una de las piezas de Santiago, refleja y preserva la herencia cultural representando sucesos históricos, e interpreta su percepción ante la vida, revelando sus propios procesos y conceptos a partir de su cosmovisión, en conjunto con su educación formativa.

### **3.2 Armadura**

La armadura era utilizada en la antigüedad para protegerse, empleada en combates, torneos o enfrentamientos. Fue evolucionando con el tiempo, y mientras las primeras se construían con piel animal y huesos, posteriormente lo hicieron con metales. Eran sometidas a pruebas para apreciar y asegurar su resistencia, algunas con dardos, ballesta y flechas.

---

<sup>66</sup>Griselda Pollock, "Diferenciando: El encuentro del femenino con el canon" en *Crítica feminista en la historia del arte*, Karen Cordero Reiman, [et.al], Universidad Iberoamericana, México, D.F, 2007, p. 144, 145.

Según los estudios las primeras armaduras se construyeron en Egipto aproximadamente en el año 4,000 a.C. empleando tanto pieles como hueso de animales y reforzándolos con cobre, sus piezas fueron destinadas para las zonas más vulnerables del cuerpo como la cabeza y el tronco.<sup>67</sup>

Los egipcios crearon cascos y corazas de cuero cubriéndolos con placas metálicas, algunos otros pueblos como los asirios realizaban sus cascos de bronce envueltos con piel y láminas metálicas. Los griegos incorporaron el peto y la espalda, como resguardo del pecho, unido por medio de tiras sobre los hombros y debajo de los brazos. También incorporaron los cascos y las canilleras que protegían las piernas y las rodillas.<sup>68</sup>

A lo largo del tiempo las armaduras se fueron modificando sumándose y restándose el número de piezas conforme a las necesidades de cada ejército, estas particularidades se reflejaban tanto en la hechura como en los materiales empleados, dependiendo tanto de la época de construcción como del ejército al que pertenecía el soldado.

La evolución de la confección de la armadura llegó hasta el metal templado, con el que se crearon las *armaduras de placas*, elaboradas aproximadamente a mediados del siglo XV permitiendo el perfeccionamiento de cada una de ellas, con la

---

<sup>67</sup>*Armaduras medievales, Historia y evolución* [www.aceros-de-hispania.com/armaduras-medievales.htm](http://www.aceros-de-hispania.com/armaduras-medievales.htm) consultado el 3 de marzo de 2014.

<sup>68</sup>*Armadura de caballero medieval*, <http://www.revistadini.com/noticia/5627/la-historia-de-las-armaduras.html> consultado el 3 de marzo de 2014.

elaboración de piezas específicas para cada parte del cuerpo. Construida de manera artesanal por un armero, estas piezas facilitaban el movimiento del cuerpo.

Los armeros eran unos grandes artesanos, colocaban adornos o señales que identificaban tanto al ejército como la jerarquía de cada uno de sus caballeros, en la mayoría de los casos se empleaba la forja o el grabado para la ejecución del adorno.

Una armadura podría tener más de doscientas cincuenta piezas y un peso aproximado de 30 o 40 kilos. Dicho peso no permitía agilidad corporal durante las peleas, a pesar del arduo entrenamiento a que eran sometidos los miembros de las tropas. Las piezas se sujetaban entre ellas con correas, ganchos, tuercas y clavos.<sup>69</sup>

Existieron diversas épocas y ejércitos que emplearon armaduras, algunos países fueron: Egipto, Roma, Grecia, Alemania, España, Irlanda, Rumania, y Gran Bretaña, entre otros. Es probable que Santiago haga referencia a la armadura medieval, utilizada en Occidente.

En la época medieval el caballero destina diversas piezas como parte de la armadura, comenzando por el casco o yelmo, mismo que Santiago representa en su pieza *Yelmo* (1996) (fig.11) accesorio de la indumentaria masculina utilizada para el combate, al que Magaly Hernández refiere como elemento que representa protección y agresión, fungiendo como un elemento ambivalente pues por una parte puede representar al caballero, pero también al que va a atacar.

---

<sup>69</sup>*Armaduras medievales, op. cit.*



11. Paula Santiago, *Yelmo*, 1996

Paula Santiago justifica la creación de armaduras como medio de protección, tanto del cuerpo como de las emociones emanadas por el ser humano. En este sentido quizá no se refiere a este utensilio como de uso únicamente masculino, sino que podemos encontrar en cada armadura representada por la artista una dualidad inscrita.

Puesto que por un lado la armadura fue inventada y elaborada para la guerra, misma en la que participaban hombres, y por otro lado la estructura de estas piezas dictan el desarrollo manufacturado por Santiago mediante procesos femeninos, podemos concebir cada una de estas obras como elementos protectores de sentimientos, de entornos y de procesos de vida, pues como ya sabemos la principal función de la armadura era cubrir pulmones y corazón.

Esta obra consta de tres secciones, la parte inferior y superior realizadas con cera y papel están unidas por el cabello tejido, mismo que alude a las mallas formadas por anillos o placas de metal. Esto otorga una sensación de sugerente fragilidad que torna efímero e inestable tanto a la pieza como a su significado histórico y de protección.

Otra representación a la que la artista alude es la coraza. Este elemento forma parte de la armadura, consta de un peto y espalda, realizado con hierro o acero templado, sin embargo antiguamente eran fabricadas con cuero, cuya función era como ya mencionamos, la de proteger los pulmones y el corazón.

Santiago crea varias piezas que se relacionan directamente con la guerra e incluso llega a proyectar algunas series referidas a este tema señalando lo siguiente:

[...] decidí abordar el tema de la guerra, la forma en que puedes representar a un protector y a un agresor. Concebí a la guerra como un concepto abstracto y global. Fusioné lo prehispánico con lo europeo, lo occidental, no lo pensé conscientemente como la conquista española sobre el imperio prehispánico, sin embargo, en mi obra existe el referente de la historia de México.<sup>70</sup>

Santiago constantemente aborda temas que remiten a México y algunos sucesos acontecidos en la historia del país. Por otra parte realiza un trabajo tan heterogéneo que puede ser abordado desde diversas perspectivas, como lo es la perspectiva de género, el cuerpo, y lo abyecto, entre otros.

---

<sup>70</sup>Hernández, López, Magaly. p.43.

Raquel Tibol con relación a la obra de Santiago, se refiere a temas abordados por la artista, y los materiales que emplea:

[...] una meditación sobre la vida y su incontenible avance hacia la muerte, sobre la proporción de sacrificio que hay en las relaciones amorosas del ser humano, sobre el cotidiano combate para existir o sobrevivir entre la luz y la sombra, la debilidad y la fuerza, la levedad y la pesadez.<sup>71</sup>

Santiago expone la armadura con todos estos elementos apuntados por Tibol y la define a partir de diferentes enfoques, en los que fungiría como protección de la vida, de la muerte, así como de los procesos vitales.

Con respecto a ellas puedo interpretar la creación de estas piezas para la protección tanto de su propio ser, como de la vida humana, al revelar la fragilidad y vulnerabilidad del cuerpo, como una metáfora que te conduce más allá de lo físico, llegando hasta lo emocional para este combate al que refiere Tibol.

Es interesante la evocación provocada mediante el material con el que Santiago crea estas piezas, ya que como se ha mencionado anteriormente, los materiales son en apariencia frágiles, pero al ser trabajados, la artista pudo encontrar la fuerza y resistencia de cada uno de ellos, para crear un elemento que protege al cuerpo, contextualizando la armadura y su elaboración mediante el uso de materiales.

La armadura puede ser analizada como indumentaria, entonces funge como protección de las miradas públicas, de lo que somos realmente, mediante este material con el que se crean matices transparentes y opacos, representado las

---

<sup>71</sup>Tibol Raquel, *op.cit.* P.61.

emociones humanas, en una alegoría de lo que se puede visualizar y lo que se oculta.

Es importante recordar que a la cera se le han adjudicado connotaciones de renovación, protección y conservación del cuerpo. Resulta entonces interesante la relación de estas evocaciones ejecutadas por Santiago a través de la representación de armaduras creadas con este material.

En cuanto a lo que refiere a la cera, vista como un elemento sagrado con el cual se adquiere una purificación, la artista puede otorgarnos una especie de sanación espiritual e invitarnos a la transformación tanto personal como social.

### **3.2.1 Armadura central (1996)**

Es una pieza realizada únicamente con cabello y cera. Con la cera modela la obra, mientras que con el cabello otorga algunos detalles en la misma. Podemos observar en la parte frontal la unión entre la hombrera y el pectoral, detalles que Santiago coloca con cabello, tejiendo una especie de cadeneta, como si de esta manera uniera ambas piezas.

En *Armadura central* (fig.12) Los tejidos de cabello también los encontramos dentro de las hombreras, a manera de representación de la malla que forma parte de la cota<sup>72</sup> del caballero o bien una especie de amortiguador con el fin de separar la

---

<sup>72</sup>La cota loriga o de malla era una especie de camisa o túnica larga conformada por anillos de metal entrelazados, podían ser de hierro forjado, bronce, o acero, en la que cada anillo se unía con varios otros eslabones, dispuestas de forma que cada anilla está ensartada al menos a otras cuatro formando un tejido. Asimismo, se utilizaba muy extensamente una cofia de mallas, una especie de capucha de anillas entrelazadas, que habitualmente podía reemplazar al casco, o complementar al yelmo. Se comenzó a usar alrededor del siglo V a.C. hasta el siglo XVI.

armadura de la piel y no causar rozaduras, al emplear el peto directamente, como se empleaba antiguamente en las armaduras metálicas.



12. Paula Santiago, *Armadura central*, 1996

En este caso podemos observar un peto corto, estos petos fueron diseñados como parte de una armadura para caballeros que iban en caballo, la finalidad del peto corto era dejar el estómago descubierto de tal forma que al caballero se le facilitara el movimiento al cabalgar.

Por otra parte podemos observar las hombreras que como su nombre lo indica eran empleadas para proteger los hombros, en esta pieza se percibe la manera en que las hombreras sobresalen del peto o coraza, mismas que parecen ser acolchadas por medio del cabello tejido.

La artista modela de tal manera la pieza, que se observa la referencia a un molde pectoral como lo hacían los armeros, en el que colocaban las proporciones de cada uno de los infantes o caballeros para la ejecución de la armadura, es así como en *Armadura central* observamos los relieves y la forma corporal esculpida por Santiago.

Encontramos detalles de cabello en la parte frontal inferior de la pieza, ahí podemos observar una línea formada por tejidos capilares exhibiéndose en forma de adorno. Estos adornos podrían aludir a lo mencionado anteriormente con relación a los armeros que diseñaban para las armaduras elementos representativos a cada ejército. Sin embargo en palabras de la misma artista, por medio de estas armaduras también refiere a la época prehispánica, y así a la historia de México, relación que podremos observar mejor más adelante.

Santiago habla de sí misma, con el empleo de cabello, refiriéndose a memoria, además retoma y reinventa elementos de nuestro pasado, convirtiéndolos en la base conceptual de su obra, al retomarlos otorga una interpretación personal concediendo al espectador la posibilidad de una nueva lectura.<sup>73</sup>

### **3.2.2 Armadura simbólica (s/f)**

Esta obra fue creada para una serie que refería a los símbolos patrios, en el que Santiago elaboró algunas piezas como *Overall* (1998) (fig.13). *Armadura simbólica* es creada con cera y cabello. La artista modela la cera elaborando dos armaduras,

---

<sup>73</sup>Liliana Alarcón, *op.cit*, p.6

una más pequeña que otra, ambas están conformadas por un lado anterior y otro posterior.



13. Paula Santiago, *Overall*, 1998

En *armadura simbólica* (s/f) (fig.14) las dos corazas se encuentran suspendidas, son detenidas de una barra delgada de metal por una cadena tejida con cabello, una más larga que la otra. Ambas cadenas son colocadas en una especie de ojales situados en la coraza, sostenidos del segmento del hombro donde se une la coraza del lado anterior y posterior.

Además de ser unidas por la barra de metal en las que ambas piezas se encuentran consignadas, son enlazadas por una especie de hilo colocado en la parte inferior del lado posterior en ambos casos. En la coraza de menor tamaño podemos observar hilos de cabello que conforman un tejido, formando una cadena que se desvanece hasta llegar a simples hilos de cabello que cuelgan hasta la coraza de mayor tamaño.



14. Paula Santiago, *Armadura simbólica*, (s/f)

Esta forma en la que la artista coloca el cabello puede referir a la memoria (tema recurrente en su producción) que como fue mencionado anteriormente posee información genética. La aproximación que nos otorga este material y la manera de enlazar una coraza con la otra remite a la conjunción de un lazo genético entre distintas generaciones, refiriendo la coraza de menor tamaño elaborada para una armadura de niño y la de mayor tamaño evidenciando la indumentaria para una persona madura.

Puedo asociar en ambas armaduras no sólo una herencia genética, sino también con la educación, crianza, la manera de transmitir creencias, valores, de generación en generación. Esta situación la podemos observar en el caso de la misma artista que fue criada en una sociedad en la que la mujer se dedicaba a ciertas labores y a las niñas se les enseñaban dichas labores desde una edad temprana como el tejido,

el bordado y la costura. De igual manera a los hombres se les educa mediante la trasmisión de creencias y valores, más sin embargo los hombres eran preparados en artes y oficios o para la guerra, empleo que llevarían a cabo el resto de su vida para sobrevivir.

Así mismo la obra, nos puede remitir a la memoria colectiva puesto que la figura realizada con cabello en la parte posterior de la pieza puede interpretarse como el Escudo Nacional como símbolo patrio. Este escudo puede reflejarse a través del efecto traslúcido que proporciona la cera por sus cualidades.

Por otro lado podemos observar que la coraza de menor tamaño exhibe una especie de costura o remiendo, misma que puede evocar los acontecimientos dolorosos que ha sufrido el pueblo mexicano, en una especie de recordatorio de las guerras a las que se ha enfrentado y se sigue enfrentando México.

En la parte superior en donde se encuentran las hombreras podemos observar esta especie de malla o cota que forma parte de la armadura, pero en esta pieza Santiago la representa con cabello tejido. El cabello alude a los pequeños anillos metálicos que eran empleados para la elaboración de las cotas.

Ambas corazas poseen la imagen del escudo Mexicano y aluden a la cota por medio del tejido que la artista ejecuta, sin embargo una es más grande que la otra, esta pieza de mayor tamaño posee una hechura de mayor dimensión en la cota, pues podemos observar su fabricación desde los hombros hasta la abertura del cuello.

La extensión es más amplia, puesto que cubre desde los hombros hasta la cadera y el diseño es más recto y plano, sin suscitar insinuaciones corporales explícitas

como los músculos o el modo en que se forma la silueta de la armadura que va desde la axila hasta la cintura.

Por otra parte la coraza pequeña, es corta y posee mayor representación de un cuerpo entrenado para la guerra, un cuerpo fuerte. En el cuello podemos observar una especie de refuerzo elaborado con cera.

### 3.3 El huipil

El huipil es un elemento concurrente utilizado por Santiago como recurso mediante el cual alude al pasado indígena de México. El huipil es la prenda femenina más tradicional de la mujer indígena desde la época prehispánica, hasta la actualidad, en toda la zona correspondiente a Mesoamérica.

Antes de la Conquista lo usaban en todo el territorio, tanto las mujeres del pueblo, como los nobles.<sup>74</sup> Cuando los españoles llegaron a México la vestimenta fue un elemento característico de los habitantes de la población mexicana, actualmente funge también como elemento característico. (fig. 15)



15. Anónimo, *Códice Borgia*, (s/f)

---

<sup>74</sup>Ruth D. Lechuga, *México desconocido*, “el Huipil una prenda, secular” <http://www.mexicodesconocido.com.mx/el-huipil-una-prenda-secular.html> consultado 20 de febrero de 2014

Es una prenda de vestir a manera de túnica que consiste en una tela doblada por la mitad, que tiene inserta una abertura para introducir la cabeza.<sup>75</sup> Se compone desde una, hasta cinco tiras de tela, que son unidas entre sí; en la época prehispánica la tela era confeccionada con telar de cintura y se usaba tal y como salía del telar.

Sin embargo, existen diferentes tipos de huipil, y cada uno de ellos posee sus variaciones en la construcción del cuello (redondo, ovalado, cuadrado y de corte vertical) así como en su largo. Hay desde los cortos hasta los que tocan el suelo, angostos o anchos, algunos son usados totalmente abiertos y otros llevan costuras a los lados a manera de dejar pasar los brazos.<sup>76</sup>

El huipil posee diversidad de componentes en los elementos decorativos, y estos varían de acuerdo a la etnia de donde son creados. La investigadora Rosalía Hernández Pedrero en su texto *La vestimenta indígena: una manifestación cultural mexicana*<sup>77</sup> señala que los diseños simbolizan el cielo, el sol, las estrellas, los planetas, la tierra, el cosmos y los dioses. Toman en consideración elementos como el aire, agua, fuego y tierra, de igual manera proyectan aspectos del mundo mineral, vegetal y animal en donde el hombre representa el centro del universo. Dependiendo del grupo indígena que los confecciona, estos elementos decorativos son colocados ya sea en bordado o tejido, generados usualmente con listones, telas, cintas o hilo de distintos colores.

---

<sup>75</sup>Ruth D. Lechuga, *El traje indígena de México, op.cit.* p146

<sup>76</sup>Ruth D. Lechuga, *El traje indígena de México, op.cit.* p148

<sup>77</sup>Rosalía Hernández Pedrero, "La vestimenta indígena: una manifestación cultural mexicana" Temas de nuestra América, *Revista de estudios latinoamericanos*, Universidad Autónoma del Estado de México Toluca, México, Toluca, 1012, p.157 <http://www.revistas.una.ac.cr/tdna>

Comúnmente los elementos bordados son repetitivos y son creados bajo las mismas proporciones, esto se debe a que los motivos bordados o tejidos por lo general poseen un significado simbólico, transmitido de generaciones atrás. Los huipiles son decorados en algunos sitios por ambos lados, en la parte delantera, en la espalda, en algunas ocasiones se emplean colores y en otras únicamente se utiliza el blanco.<sup>78</sup>

El arquitecto Manuel Zavala Alonso (1956) menciona en su texto *El textil mexicano tradicional*<sup>79</sup> el simbolismo del huipil ceremonial de Santa María Magdalena (Chiapas) en el que por medio de esta prenda la comunidad representa el universo. Al vestirse la mujer se convierte en el centro del cosmos, adoptando una posición frente a la vida.

El huipil entonces forma una cruz “marcando el oriente en el hombro derecho y el poniente en el hombro izquierdo; el sur cubre el pecho y al norte la espalda”<sup>80</sup> esta indumentaria es sólo empleada por las mujeres que ocupan un rango importante dentro de la estructura religiosa.

Dicho desde las propias palabras de Manuel Zavala:

Cuando una mujer se pone un huipil, emerge simbólicamente a través del orificio del cuello, como el eje del mundo; se sitúa en un espacio sagrado y hace que los motivos del universo irradian a través de su cabeza, se extiendan sobre las mangas y el resto de la pieza, formando una cruz abierta con ella en el centro. Portando

---

<sup>78</sup>Alonso Manuel Zavala, “Arte y antropología, El textil mexicano tradicional” *Artes e Historia México es una publicación cultural independiente*, [http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id\\_sitio=7041&id\\_seccion=845583&id\\_subseccion=694068](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=7041&id_seccion=845583&id_subseccion=694068) consultado el 20 de febrero de 2014

<sup>79</sup>Ídem

<sup>80</sup>Ídem

orgullosamente este atuendo, tejido a partir de los sueños y los mitos, la mujer se ubica entre el cielo y el inframundo.

El huipil simboliza el universo visto desde la perspectiva femenina donde la mujer se encuentra inserta y formando una parte esencial. Adjunto a esto se incorporan los motivos bordados en cada uno de ellos, ya sea geométricos, o bien representaciones de animales, plantas, figuras humanas cargados todos con ciertas simbologías.

En general existen dos tipos de esta indumentaria femenina en cuanto a su uso. Puesto que unas son dispuestas para su empleo diario y otras son de uso específico durante ceremonias, bodas y como mortajas. Incluso en ciertos pueblos la tejedora fabrica el huipil que usará como mortaja.

Actualmente las zonas en donde aún se utiliza el huipil son: Guerrero, Chiapas, Quintana Roo, Campeche, la península de Yucatán, Jalisco, Puebla, Tuxpan, Michoacán, Morelos y Veracruz.

Entonces el huipil funge como indumentaria femenina, poseedora de diversos significados, denota la destreza, y creatividad de quien la factura, además de poseer una gran carga de identidad relacionándose directamente con la memoria de las culturas mesoamericanas, y actualmente las entidades indígenas, gracias a la prevalencia de esta indumentaria.

A continuación analizaré tres obras de la artista que constatan la presencia del huipil en la obra de Santiago, así como su abordaje de temas que refieren a lo prehispánico. Abordando el estudio tanto en cuanto obra de arte como en cuanto

objeto ritual, consideraré desde el nombre de la pieza hasta el empleo de símbolos, aproximándonos también a la temática de crítica social a partir de sucesos ocurridos en el contexto contemporáneo de la artista.

### 3.3.1. *Punto Filete* (1996)

El tríptico *Punto Filete* (1996) (fig.16) es una obra construida por tres huipiles, que representan la indumentaria indígena femenina. Esta obra está elaborada con papel arroz, sangre y cabello. En las mangas lleva bordado con cabello diversos elementos, evocando los bordados ejecutados con hilo en los huipiles “convencionales”.



16. Paula Santiago, *Punto Filete*, 1996

El tríptico contiene manchas de sangre expandida, con un color beige muy tenue que seguramente lo refiere al paso del tiempo como parte del proceso de deterioro que sufre la pieza, de esta manera la sangre crea una mancha que se encuentra en la parte central. Esta pieza es la única perteneciente al tríptico en la que Santiago no confecciona el cuello.

La artista presenta este tríptico adjudicándolo a la Bandera Mexicana como un elemento patrio, aunque con la pieza evoca la desaparición de los colores patrios verde y rojo, ligados a su significado. En esta obra prevalece únicamente el blanco, como elemento simbólico de esperanza e identidad.<sup>81</sup>

El investigador José Ramón González Chávez expone en su estudio sobre el simbolismo de la bandera, el significado de estos colores, señalando la incursión de la simbología masónica en el diseño de la bandera de México. Vincula los colores a conocimientos alquímicos: el verde, representa el mundo vegetal, lo relaciona directamente a la energía solar y al proceso de la clorofila. El rojo lo relaciona con la evolución de lo vegetal a lo animal, simbolizando la sangre, que poseen internamente. El blanco lo aborda como simbiosis de ambos reinos, manifestando luz y vida, para restaurar a través de él el equilibrio.<sup>82</sup>

Además de esta simbología existen diversos significados que se le han propuesto en diferentes épocas, la más conocida es planteada durante el periodo de gobierno de Benito Juárez, cuyo simbolismo es el siguiente: el verde significa esperanza, el rojo la sangre derramada por los héroes nacionales y el blanco la unidad.<sup>83</sup>

Estos colores según la perspectiva de Santiago ya no era parte de la estructura social mexicana, pues el simbolismo en el que se construyó se perdió, dejando

---

<sup>81</sup>Entrevista 23 de septiembre, *op.cit.*

<sup>82</sup>José Ramón González Chávez, *Simbolismo de la Bandera Nacional de México*, Revista Derecho y Cultura, México, D.F, Núm. 13 enero-abril 2004, p.140.

<sup>83</sup>Historia Colectiva, <http://culturacolectiva.com/la-historia-de-la-bandera-de-mexico/> consultado el 6 de noviembre 2013

únicamente el blanco como símbolo de identidad, con la esperanza de un retorno hacia la luz, con el que construye este tríptico.

A pesar de la ausencia de colores, el tríptico representa la bandera mexicana, abordando un conflicto social indígena, a partir de la represión del pueblo. El pueblo mexicano pierde su derecho de expresión, a pesar de gritar no es escuchado; se rompen pactos, se realizan marchas, los medios de comunicación modifican los sucesos, se transgreden los derechos humanos.

Este tríptico representa el impacto que causó en Santiago la masacre de Acteal, ocurrido el 22 de diciembre de 1997 que surge a maneras de represión del Gobierno Federal a diversos grupos indígenas (entre ellos Tzotziles, Quextic, Tzajalucum y Chimic) habitantes de distintas comunidades; refugiadas en Acteal.

Dichas comunidades demandaban mejores condiciones de vida, este acto fue ejecutado por fuerzas paramilitares de filiación priista en los Altos de Chiapas, después de meses de hostigamiento, mediante violencia, amenazas y acciones terroristas. Los indígenas se vieron obligados a dejar sus casas, sus tierras y sus pertenencias, abandonando sus comunidades.

Los refugiados eran miembros de una sociedad civil “las Abejas”<sup>84</sup> y se trató de un acto de violación a los derechos humanos, con el fin de darle un golpe al zapatismo

---

<sup>84</sup>Grupo civil y pacifista, esta organización se formó en diciembre de 1992 a consecuencia de que la policía detuvo a cinco campesinos injustamente y después de masivas movilizaciones lograron liberarlos. Esta organización desarrolló una actividad concreta por la defensa de los derechos de los pueblos indios y particularmente por el proceso de paz.

y de esta manera descabezarlo. Intentaban debilitar la unidad y solidaridad formada por dichas comunidades, como grupo de oposición al sistema de gobierno.

El 21 de diciembre de 1997, el grupo paramilitar acordó atacar Acteal, y en este acuerdo precisaron que iban a masacrar a la gente. Sin embargo el día de la masacre, algunas personas salieron de Acteal rumbo a Chenalhó con la finalidad de denunciar el hostigamiento que habían estado recibiendo por parte de los grupos paramilitares.

Como desacuerdo algunos refugiados se encontraban en ayuno desde tres días antes de la masacre, finalmente la mañana del 21 de diciembre se escucharon una gran cantidad balazos que provenían de diversas direcciones, estas balas fueron dirigidas a hombres, mujeres y niños, los campesinos intentaron huir y esconderse en distintos sitios, pero los paramilitares provenían de diversos lugares. Varios indígenas entre hombres mujeres y niños resultaron muertos, y algunos gravemente heridos.<sup>85</sup>

La artista simboliza esta represión cerrando los cuellos de las piezas laterales, ya que en la cabeza se sitúan los pensamientos, las capacidades de elección, de expresión, de análisis. Estos cuellos cerrados representan al gobierno, su censura, su imposición, el asalto de los derechos humanos.

---

<sup>85</sup>Rafael Lauderreche, *Acteal: entre el Duelo y la Lucha*, Centro de Derechos Humanos Fray Bartolomé de Las Casas A.C, San Cristóbal de Las Casas Chiapas, México, 1998 p. 7, 8.

Para Santiago la cabeza representa al individuo dentro de un entorno social, en el que juega un rol. Su pertenencia a esta sociedad otorga al individuo el derecho a opinar, a ser escuchado, como ser pensante y miembro activo de una sociedad. En la cabeza se encuentran las ideas, se crean conjeturas, análisis, confusiones, y se resuelven problemas.<sup>86</sup>

En la parte inferior de los dos huipiles laterales Santiago escribe con sangre: “Si es sangre importa, si no es sangre sí importa, si no es de alguien importa, si no es de alguien no importa”<sup>87</sup> aludiendo al genocidio en Acteal provocado por las fuerzas paramilitares, en forma de crítica al gobierno federal por la manera atroz de “resolver” conflictos sociales.

Estas frases escritas con sangre, se encuentra ocultas ya que representan a una sociedad que no tiene oportunidad de salir, de estudiar, ocultando al elemento pensante, representado por la cabeza. Santiago invita a levantar la cabeza, por medio de las piezas mediante algo que te acoge, de donde puedes salir, con la posibilidad de llegar a poseer voz, voto, cara. La artista confecciona huipiles, para ejecutar una crítica al gobierno, mediante la censura, representada con la clausura del cuello.

“Las ligas del trabajo de Santiago con las tradiciones Mexicanas indígenas van más allá de la simple construcción evocativa de un Huipil”.<sup>88</sup> Este tríptico pertenece a una serie en la que representan elementos patrios, mediante los cuales Santiago

---

<sup>86</sup>Entrevista 23 de septiembre *op.cit.*

<sup>87</sup>Raquel Tibol, *op. Cit.* p. 61

<sup>88</sup>Santiago Espinoza de los Monteros, “Crear en espiral”, *Revista Atvance*, México, D.F, agosto-septiembre, Núm. 2, p. 25.

manifiesta a un México acallado, a manera de revelar su desacuerdo con los conflictos suscitados en el país durante ese periodo.

A pesar de la construcción de esta *Punto Filete* para un suceso específico en el que el pueblo mexicano se vio envuelto, y que abordó en forma de denuncia, la pieza ha superado los límites de este evento convirtiéndose en una alegoría mucho más amplia que refiere a la recurrente represión sufrida por el pueblo mexicano por parte del gobierno.<sup>89</sup>

Santiago evoca, por medio del bordado y el tejido referencias sociales, dirigidas hacia lo femenino, lo masculino y lo humano en general. La indumentaria nos conduce a nuestro lugar de origen a partir de elementos que retornan. La artista aborda diversas temáticas, desde acciones políticas y sociales que han marcado y transformando a México y por supuesto a los mexicanos, representando la historia y la memoria tanto personal como colectiva.

---

<sup>89</sup>Entrevista 23 de septiembre *op.cit.*

### 3.3.2. *Ch'ulel* (2000)

*Ch'ulel* (fig.17) es una obra creada en forma de huipil, elaborada con papel arroz, sangre y cabello. El cuello está construido en forma en V del lado anverso y circular por el lado reverso, el terminado es realizado con tejido aludiendo a un encaje que es cosido con cabellos. Santiago emplea el bordado en la parte superior de la pieza, creando elementos que van dando forma y textura a la obra.



17. Paula Santiago, *Ch'ulel*, 2000

El terminado del cuello está compuesto por grandes cantidades de cabello lo que provoca que el bordado se vea muy grueso y consistente. En la parte anterior de la prenda, encontramos que la artista crea una especie de farol, confeccionado por una red formada con el tejido, al cual se le designa con el nombre de cadeneta y este mismo sobresale de la construcción del huipil manufacturada con papel.

La prenda contiene papel cortado en tiras y ensamblados, alrededor de un corazón dibujado con sangre. En estas tiras Santiago escribe, con sangre, palabras como: amor, justicia, esperanza, y respeto, estas cualidades indican una comparación con la teoría del anatomista y fisiólogo alemán creador de la frenología Franz Gall (1758), en la que habla sobre las facultades y funciones del cerebro en el hombre, con relación a diversas ciencias.

Expone que existe un órgano para cada facultad mental, y que estas facultades no se encuentran en todas las especies, así como que cada órgano posee una conciencia de su actividad. Expone también que todas estas facultades se encuentran contenidas en el cerebro y que son únicamente empleadas por el hombre.<sup>90</sup>

Para la creación de esta pieza la artista elabora un acto ritual, basado en la teoría del Gall con respecto a las 27 cualidades concentradas en el cerebro. En este acto divide su cabello en 27 secciones, despojándose de él al cortarlo, llevándola a percibir la unidad dentro de la multiplicidad, empleando a continuación el cabello para realizar los tejidos que van insertos en la pieza.<sup>91</sup>

Del lado posterior inferior, podemos observar el papel teñido una vez más con sangre, ahora en forma de triángulos irregulares con diversidad de tonalidades

---

<sup>90</sup>Franz Gall, Josep, *Resumen analítico del sistema del doctor Gall, sobre las facultades del hombre y funciones del cerebro vulgarmente llamado craneoscopia*, Madrid, Denné y Cía, 1835, (versión digital), pp.13- 28.

<sup>91</sup>Magaly Hernández López, [et.al.], *op.cit.* pp.111-112.

marrón y rojizo. La sangre la emplea simultáneamente para teñir diversos fragmentos de la prenda.

En algunas ocasiones las manchas de sangre son muy consistentes, pero en otras la sangre se observa diluida de manera que parece que está trabajando con acuarela. *Ch'ulel* muestra diversas tonalidades generadas por la sangre, desde marrones, cafés y beige. Estas tonalidades conforman patrones geométricos que aluden tanto a símbolos como a números prehispánicos.

A esta pieza la artista le atribuye diversos símbolos mediante los que revela un universo matemático preciso, dichos símbolos son representados en la iconografía maya. Santiago aborda constantemente estos elementos, por el interés que posee en relación con lo matemático, pues con el paso de los años relacionó el arte con la vida y al mismo tiempo con los estudios de ingeniería que desarrolló durante su estancia en la Universidad de Guadalajara.<sup>92</sup>

En esta pieza podemos observar distintos temas que aborda la artista concurrentemente, tales como la presencia-ausencia del cuerpo situada a partir de elementos corporales. La referencia a las culturas prehispánicas, desde la evocación de elementos simbólicos como indumentaria, observando esta prenda como una aparente reliquia arqueológica, dada la forma en que la artista la expone en vitrinas de cristal.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup>Entrevista 23 de septiembre, *op.cit.*

<sup>93</sup>Jamie Ratliff, *op.cit.*

Así es como esta pieza como algunas otras construye referentes prehispánicos, representados a manera de trajes rituales aludiendo a lo sagrado, con un gesto melancólico, como lo menciona la investigadora Laura Reuter en su artículo Paula Santiago *Moving in to light*.<sup>94</sup>

Para los mayas y otras culturas mesoamericanas la palabra *Ch'ulel* significa alma, como sinónimo de lo eterno e indestructible. El alma se incorpora al cuerpo en estado fetal y no sale de él hasta después del fallecimiento. Existen controversias con respecto a la ubicación anatómica, la mayoría de las culturas maneja su posicionamiento en el corazón y en la sangre,<sup>95</sup> quizá sea por esta razón la representación del huipil.

El *Ch'ulel* se traduce en un elemento sagrado y “tiene la función de darle un sentido de sacralización a distintos elementos que son importantes dentro de la cosmovisión maya”<sup>96</sup> en distintos aspectos como por ejemplo salud, enfermedad, muerte, poder, género, prácticas rituales, así como la representación cosmogónica de la vida. La artista aborda diversas cosmovisiones, en este caso la maya, utilizando elementos simbólicos con el propósito de referir la pieza a lo sagrado.

---

<sup>94</sup>Laura Reuter, *op.cit.*

<sup>95</sup>Carlos, Zolla, *Diccionario enciclopédico de la medicina tradicional Mexicana. Ch'ulel*. <http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/termino.php?!=1&t=ch'ulel> consultado 17 de septiembre de 2013.

<sup>96</sup>Elena Jiménez, “El Ch'ulel en los Altos de Chiapas: estado de la cuestión”, *Revista Pueblos y fronteras digital*, V. 6, N°1, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F, Junio- Noviembre 2011, p.221.

### 3.3.3. Coa (2000)

Coa (fig.18) es una pieza construida con papel arroz, sangre y cabello. En la parte delantera se pueden observar diversas texturas formadas mediante la elaboración de bordados. En diversos puntos de la pieza, la delicadeza del papel dicta transparencia, misma que se puede observar a contraluz.



18. Paula Santiago, *Coa*, 2000

En las partes laterales de ambos extremos, los tejidos tanto de la parte delantera como de la posterior, construyen una diversidad de texturas, elaboradas con tono castaño. En la parte posterior podemos observar que el tejido forma una especie de cuna, que se encuentra desde el cuello hasta la manga. La parte delantera está construida por dos líneas bordadas que van de ancho a delgado de forma descendente.

En la parte superior de la obra podemos encontrar elementos dispuestos en círculos elaborados con sangre que corresponden a patrones, sugieren las representaciones de grecas en el mundo prehispánico,<sup>97</sup> y en el centro, justo debajo del cuello, se encuentran ocho pliegues en los cuales podemos observar representaciones de manchas y dibujos elaborados con sangre.

A continuación se encuentran las puntas manufacturadas junto a los pliegues, localizadas a ambos lados, seguidas por puntos formados con sangre. Cabe mencionar que a través de la sangre, una vez más, como se comentó anteriormente, notamos diversas tonalidades de color.

Respecto a la parte trasera percibimos líneas gruesas producidas con sangre, estas líneas se encuentran desde la parte del cuello, llegando hasta las mangas, topándose con el tejido. Estas líneas varían entre anchos y delgados, pero no parecen poseer ninguna connotación específica.

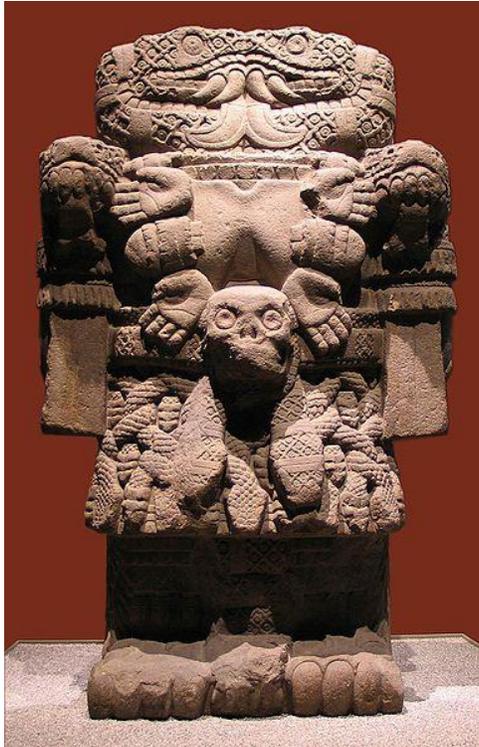
El término *Coa* es una referencia a la diosa Coatlicue<sup>98</sup> (fig.19), una importante deidad de la cultura Azteca que representa el ciclo de la vida y la muerte. En el estudio de su representación escultórica actualmente en el Museo Nacional de Antropología e Historia de la ciudad de México, la obra ha sido categorizada como suntuosa. Los elementos que la componen usan diversos signos y simbolismos,

---

<sup>97</sup>Magaly Hernández López, [et.al.], p.111.

<sup>98</sup> Magaly Hernández López, *op.cit.* p.32.

relacionados con la numerología, la feminidad y la masculinidad, así también como con la cosmogonía religiosa.<sup>99</sup>



19. Cultura Azteca, *Coatlicue*

Es interesante la interpretación de esta pieza de Coatlicue y su analogía con el cuerpo humano, con lo animal, y con la naturaleza en general, y su relación con elementos religiosos, cósmicos, míticos, mágicos, y poéticos del pueblo Azteca, porque para Santiago, todos ellos tenían un significado importante y son empleados en diversas obras.

---

<sup>99</sup>Justino Fernández, *Coatlicue, Estética del arte indígena antiguo*, Instituto de investigaciones estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F, 1959, pp.205, 213.

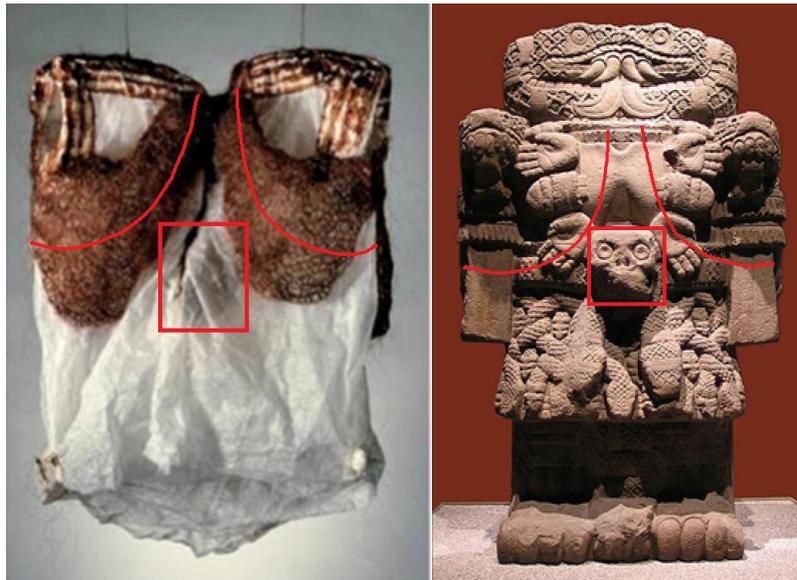
Esta unión puede verse en la pieza con el nombre de *Coa*, mediante la cual evoca precisamente a la diosa Coatlicue. *Coa* es construida con papel, sangre, cabello, elementos con los que nuevamente construye un huipil.

Mediante un análisis comparativo podemos encontrar cierta relación entre la obra de Santiago y de la escultura en piedra. Así por ejemplo, en las mangas de la obra *Coa*, en la parte posterior, refieren a la pieza Coatlicue de la parte central superior en donde encontramos las manos. En ambas piezas a partir de los hombros se reduce en forma descendente (fig.20).



20. Paula Santiago, *Coa*, 2000 y Cultura Azteca, *Coatlicue*

En segundo lugar podemos observar una especie de curva que Santiago recrea con cabello bordado e instaurando un espacio, justamente donde se encuentra la calavera en la escultura de Coatlicue (fig.21).



21. Paula Santiago, *Coa*, 2000 y Cultura Azteca, *Coatlicue*

Estas piezas se encuentran colocadas en unas vitrinas de cristal, suspendidas de finas cadenas construidas con cabello. La manera en que Santiago refiere a esta forma de colocación sugiere la levedad de la vida misma.

Como hemos visto, en este capítulo, por medio del análisis de algunas piezas creadas por la artista, traté de concretar los estudios realizados anteriormente. Gracias al estudio de los capítulos anteriores, tanto de las particularidades de la artista, como de los significados que se le han dado a los materiales, pude interpretar algunas obras con mayor profundidad.

En el texto abordé también algunos de los significados que han sido adjudicados a elementos referidos a la indumentaria, así como la importancia de la ejecución de bordado y tejido en la obra de la artista, de la misma manera que el ritual y la memoria.

## **Conclusiones**

En su obra Santiago otorga un valor importante a los materiales orgánicos (sangre, cera, papel y cabello), ya que ella los reinterpreta como símbolos con diferentes connotaciones sociales, a las que han sido adjudicadas durante el tiempo. En cada una de sus piezas aborda una gran diversidad de temas que traen reminiscencias de distintas épocas históricas a las que se agregan nuevo significados.

La artista emplea todos los elementos a su favor, fortaleciendo el diálogo poético al que ella misma refiere desde sus obras. El uso de materiales orgánicos ha sido enriquecido desde la revisión de su comportamiento a través de la historia, no sólo desde la perspectiva artística, sino desde diversos análisis en relación con otras áreas de estudio (historia, antropología, religión, filosofía, entre otras).

Santiago escribe, dibuja, pinta y crea desde su cosmovisión del mundo, misma que ha ido incrementando durante su desarrollo personal y profesional. La artista toma inspiración del entorno que la rodea, presta atención a sucesos que se quedan en su cabeza, y van conformando ideas que representa en su obra.

Las propuestas aquí estudiadas poseen un contenido polifacético, ya que posibilitan un sinnúmero de interpretaciones. En esta investigación se revela la importancia que juegan los materiales orgánicos en la construcción de la obra, como un medio de comunicación con el que la artista busca establecer un diálogo con el espectador, mediante la creación de obras que nos remiten a la indumentaria y a las armaduras.

Así mismo la artista representa y alude al cuerpo mediante el despojo de sus fragmentos corporales, por medio de un acto sacrificial y ritual. Es importante

resaltar el valor significativo referido a lo femenino que construye en sus piezas mediante estos fragmentos, así como la elaboración del bordado, elementos con los que configura una obra llena de significados y referentes simbólicos.

Las características de fragilidad y lo efímero que poseen los materiales utilizados por la artista nos trasladan a las emociones humanas. Estas emociones en algunas ocasiones son claras y evidentes, sin embargo en otras, no se pueden visualizar fácilmente, ya que muchas veces, los seres humanos las escondemos detrás de una máscara para refugiarnos. Las piezas de Santiago representan este elemento de resguardo por medio de la armadura y la indumentaria que protege y alude a la piel.

Las características de los materiales al ser conjuntados se cohesionan, creando así piezas fuertes y resistentes, a pesar de provenir de materiales efímeros y frágiles, y aunado a los contenidos de carácter simbólico y a las connotaciones demuestran las singularidades, la originalidad, y la innovación de Santiago en el arte.

Mediante el diálogo construido a partir de Santiago con otros artistas se han podido identificar estas similitudes y diferencias de acuerdo a las distintas estrategias empleadas a través del uso de materiales orgánicos y su contenido simbólico, donde a menudo coinciden y en otras ocasiones discrepan con las connotaciones propias de la artista.

Mediante el análisis de cinco piezas clave pude encontrar la transversalidad con la que trabaja Santiago mediante los diversos elementos que emplea para dichas

creaciones, refiriéndonos específicamente a la técnica y al uso de los materiales, así como a sus connotaciones y símbolos.

Estas piezas aluden constantemente a la historia y a la memoria, pues la artista retoma continuamente símbolos y cosmovisiones prehispánicas. Su retorno a la historia y a la memoria lo aborda desde diversos puntos de vista, comenzando por un referente colectivo social, recordando sucesos históricos, símbolos, estructuras de pensamiento, y cosmovisiones, que nos retornan constantemente a nuestro lugar de origen, a partir de un estímulo que nos conduce a la reflexión crítica de ciertos valores culturales.

Así pues dentro de esta reconstrucción para el análisis de dichas piezas encontramos un valor significativo con el contenido de cada una de ellas, en cuanto a sucesos históricos acontecidos tanto en México como en Europa con el surgimiento de la armadura.

El huipil es así mismo un elemento importante, la artista retoma este símbolo como una fracción de lo que perduro en la historia desde antes, durante y después de la conquista como indumentaria, rica en símbolos cósmicos, con lo que representa tanto el México actual como el antiguo.

Santiago posee una fascinación por lo humano, su estructura y funcionamiento: mental, espiritual y físico. Lo estudia y lo analiza, representando este análisis por medio de diversas interpretaciones establecidas en cada una de sus piezas. Para la elaboración de ellas estudia diversas culturas, filósofos, artistas, creencias y textos científicos.

Crea una sensación de vacío corporal por la sugerencia que cada prenda otorga, basada en la ausencia del cuerpo en cada una de sus indumentarias y armaduras, mediante el uso de los fragmentos corporales empleados como material, que al mismo tiempo lo aluden.

Santiago se despoja de su cuerpo para donarlo al arte, lo presenta ante el espectador, seduciendo, envolviendo e invitando sutil y provocativamente a sentirse parte de la obra, a experimentar las emociones, sensaciones, historia y memoria que se encuentran inscritas en cada representación.

A través de los materiales orgánicos, refiere a lo efímero de la vida, en una unión de la naturaleza y lo humano. Santiago “establece una ambivalencia entre protección/creación y agresión/destrucción”<sup>100</sup>, mediante su propuesta plástica, los materiales y la forma en la que protege a cada una de sus piezas.

El valor del arte que produce Santiago es estructurado mediante la unión de todos los elementos orgánicos que emplea como material, mismos que contienen por sí solos cargas sociales, y que al ser conjuntados crean un lenguaje único. Ofrece mediante símbolos y signos fusionados con la vida cotidiana y la historia, una representación crítica del mundo.

Santiago posee un enorme potencial creativo, es una artista que se deja impresionar por la vida, dialoga con la naturaleza y con el mundo. Sus experiencias vitales tales

---

<sup>100</sup>Lara Baudelio, *op cit.* p.7

como dolencias, angustias, e insomnios, las plasma mediante el arte, de una manera que se nutre de las emociones.

Santiago encontró el punto clave en el arte, en la transformación de la materia emplea todo lo aprendido, aprende lo que la vida le da, comparte con los demás, se abre, habita a las personas, los instantes y se enriquece con cada diálogo.

Le importa lo humano, lo mágico, lo trascendental, la materia, sus transformaciones, pues cree firmemente que lo esencial en la vida es la creación del arte. El arte de la vida de ser feliz, pleno, de construirte, de reconstruirte. Aprender y aprehender, a dar y a recibir.

Visitar, admirar, observar, siempre estar observando con los ojos bien abiertos, todo lo que sucede a su alrededor, no perderte de nada y gozar todo, lo mira y lo transforma a través del empleo de materiales orgánicos, apropiándose de símbolos y de signos, dando a cada uno de ellos su propio significado creando también sus propios significados, de acuerdo a lo que quiere contar, presentar, dialogar.

## Bibliografía

Alfaro, Torres, Raúl, *El papel del papel*, Taller editorial de la facultad de artes plásticas, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 1994.

Bernández, Sanchís, Carmen, *Arte Hoy Joseph Beuys*, Editorial Nerea, Madrid, España, 2003.

Bonray, Erika, *La cabellera femenina*, Cátedra, Madrid, España, 1994.

Castelló, Yturbide, Teresa, [et.al] *El arte de la cera en México*, Ediciones Comermex, México, D.F, 1974.

Contreras, Jorge, *Catálogo de la exposición de Paula Santiago*, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México, Monterrey, 2007.

Cordero, Reiman, Karen, [et.al], *Crítica feminista en la historia del arte*, Universidad Iberoamericana, México, D.F, 2007.

D. Lechuga, Ruth, *El traje indígena de México, Su evolución, desde la época prehispánica hasta la actualidad*, Editorial Panorama. S.A. México D.F, 1999.

Fernández, Isabel, De García-Lascurain, [et...al] *La cera en México arte e historia*, Fomento Cultural Banamex, A.C, México, D.F, 1994.

Fernández, Justino, *Coatlícue. Estética del arte indígena antiguo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F, 1959.

Fernández, Uriel, Pilar, *Dones del cielo: abeja y miel en el Mediterráneo antiguo*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España, 2011.

Gall, Josep Franz, *Resumen analítico del sistema del doctor Gall, sobre las facultades del hombre y funciones del cerebro vulgarmente llamado craneoscopia*, Madrid, Denné y Cía, 1835 (versión digital).

Gómez, Olga Rosa, *Operación Peter Pan cerrando el círculo en Cuba*, Basado en el documental de Estela Bravo, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 2013.

Hernández, López, Magaly, [et.al.], *Paula Santiago de lo efímero a lo corpóreo*, Catálogo Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F, 2013.

Hernández, López, Magaly, *Cuerpo expuesto. Materia corporal en la obra de Paula Santiago*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y letras, México, D.F, 2009.

Iturriaga, N. José, *Ritos de sangre y sexo, Erotismo y brutalidad en México pre independiente*, Editorial, Grijalbo, México, D.F, 2007.

Jimeno, Salvatierra, Pilar, *Colección de los estudios Rituales de identidad revitalizados*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, España, 2002.

Kristeva, Julia. *Los poderes de la perversión*, 6ª edición, Siglo XXI editores, México, D.F, 2006.

Larrea, Iratxe, *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*, Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco, España, 2007.

Lauderreche, Rafael, *Acteal: entre el Duelo y la Lucha*, Centro de Derechos Humanos Fray Bartolomé de Las Casas A.C, San Cristóbal de Las Casas Chiapas, México, 1998.

Marazaga, Ordoño, César, "Templo Mayor, sagrario de la vida: la religión agraria de México antiguo" innovación Editorial, D.F, México, 1982.

Moure, Gloria...[et.al], "Ana Mendieta" Editorial *Fundación Tàpies Centro Galeano de Arte Contemporáneo*, Barcelona, España, 1999.

Nasta, Marcela, *El Sacrificio, Estudio psicoanalítico*, Editorial Nueva visión, Buenos Aires, República de Argentina, 2004.

Panzanelli, Roberta, *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*. Getty Research Institute, Los Ángeles, California, 2008.

Rodríguez, Blanco, Sergio, *Alegorías Capilares. Pelo humano sobre papel en la obra de Gabriel de la Mora*, Editorial Trilce Universidad Autónoma de Nuevo León, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F, 2011.

Roux, Jean-Paul, *La sangre: mito, símbolo y realidades*, Editorial Península, Barcelona, España, 1990.

Ruido, María, *Ana Mendieta*, Editorial Nerea, Hondarribia, Guipúzcoa, 2002.

Samaniego, Bañuelos, Manola, *Interpretación de lo femenino en la obra Plástica de Betsabé Romero y Paula Santiago*, Universidad Iberoamericana, Licenciatura en Historia del Arte, México, D.F, 2001.

Shannon, Faith, *Papel manía, Ideas para trabajar con papel*, Editorial Anaya, España, 1991.

Eco Umberto, *Psicología del vestir*, Editorial, Lumen, Barcelona, España, 1976.

## Referencias Hemerográficas

Aguilar, Loya, Sandra, "Diversidad finisecular, más de cien artistas participan en la 48 bienal de Venecia" *El financiero*, 12 de junio de 1999, p.42

Leach, Edmund, "Cabello Mágico", *Alteridades*, N°13 Vol.7, Universidad Autónoma Metropolitana, 1999, p. 91-107.

Jiménez, Elena, "El Ch'ulel en los Altos de Chiapas: estado de la cuestión" *Revista Pueblos y fronteras digital*, V. 6, N°1, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F, Junio-Noviembre 2011, p.218-245.

Beorlegui, Gerardo, "Creaciones al filo del tiempo" *Siglo 21*, Vida y cultura, México. D.F, 9 de marzo de 1997.

Hemmings, Jessica, "Pelo y arte contemporáneo de fibra" *Crafts and International* N°57 2003, p.113-115.

González, Chávez, José Ramón, "Simbolismo de la Bandera Nacional de México" *Derecho y Cultura*, N° 13 enero-abril 2004, p. 129-143.

Baudelio, Lara, "Paula Santiago Relicario" *Revista Luvina de literatura y arte, Universidad de Guadalajara*, N°1 Enero, Guadalajara, Jalisco, 1996, p.52.

Alarcón, Liliana, "Vivimos Muriendo: La Estética de Justino Fernández aplicada a la obra de Paula Santiago", México, D.F, 2011 p.1-15

Avendaño, Santana, Lynda, "Ana Mendieta. Trazas de cuerpo-huella que obliteran improntas" *Revista de estudios globales y arte contemporáneo*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona, Noviembre de 2012, p.1-42.

Arriola, Magalí, "Paula Santiago Pelura" *Galería de Arte Mexicano*, México, D.F, febrero-marzo, 1996, p.62

Galland, Nuria, "Paula Santiago en el Palacio de la Escuela de Medicina, Una obra no convencional en un espacio inusual" *Artículo Publicable, Universidad Iberoamericana, Maestría en Estudios de Arte*, México, D.F, 2012, p.1-34.

Tibol, Raquel, "Dos mujeres en Monterrey", *Proceso* 18 de septiembre de 1995, p.64-65.

\_\_\_\_\_, "La primera individual de Paula Santiago en el Distrito Federal" *Proceso*, 18 de agosto de 1996, p.61-74.

Góngora, Biachi, Rená, "Historia de la medicina. La sangre en la historia de la humanidad" *Revista Biomed*, Vol. 16 N°4 Octubre-Diciembre, Mérida, Yucatán, México, 2005, p.281-288.

Espinoza de los Monteros, Santiago, "Crear en espiral" *revista Atvance*, México, D.F, agosto-septiembre, N° 2.

Chattopadhyay, Collette, "Paula Santiago" *Art Nexus*, N°45 Julio-Septiembre 2002, p.103-104.

### Referencias de Internet

*Armadura de caballero medieval*, <http://www.revistadini.com/noticia/5627/la-historia-de-las-armaduras.html> consultado el 3 de marzo de 2014

*Armaduras medievales, Historia y evolución* [www.aceros-de-hispania.com/armaduras-medievales.htm](http://www.aceros-de-hispania.com/armaduras-medievales.htm) consultado el 3 de marzo de 2014

*Armas y armaduras en España*, <http://armasyarmadurasenespaa.blogspot.mx/2011/09/corazas.html> consultado el 11 de marzo de 2014

Barbé, Juan, *Papel Amate, El papel de los dioses* <http://eskulan.com/2011/12/28amate-el-papel-de-los-dioses/> consultado abril 2013

Briad, Pablo, *La historia del mundo del cabello*, [http://thehistoryhairswords.com/idx\\_spanish.html](http://thehistoryhairswords.com/idx_spanish.html) consultado el 14 de marzo de 2013

D. Lechuga, Ruth, *México desconocido*, <http://www.y.com.mx/el-huipil-una-prenda-secular.html> consultado 20 de febrero de 2014

Entrevista a Paula Santiago (2007) 23 de septiembre publicado en Milenio Guadalajara *Traza y trazos tejidos con sangre* <http://www.milenio.com/guadalajara/milenio/notas.asp?id=546858> consultado septiembre 2012

Entrevista realizada por la autora a Paula Santiago el 23 de septiembre de 2013, Guadalajara, Jalisco.

Hander, Cooper, Ricardo, *Se vale de su sangre Santiago*, [http://www.elporvenir.com.mx/notas.asp?nota\\_id=125681](http://www.elporvenir.com.mx/notas.asp?nota_id=125681) consultado octubre de 2012

Hernández, Pedrero, Rosalía, "*La vestimenta indígena: una manifestación cultural mexicana*" *Temas de nuestra América, Revista de estudios latinoamericanos*, Universidad Autónoma del Estado de México Toluca, México, Toluca, 1012, p.161.

Mizrahi, Alejandra, *La indumentaria como confección de identidad en el arte contemporáneo*, <http://www.alejandramizrahi.com.ar/en/la-indumentaria-como-confeccion-de-identidad-en-el-arte-contemporaneo/> consultado el 2 de abril de 2012

*Paula Santiago de lo trasgresor a lo íntimo* <http://www.powells.comwww.biko.com.mx/articulo/2012/03/02/paula-santiago-de-lo-%C3%ADntimo-lo-transgresor>. consultado el 20 de septiembre de 2012

Ratliff, Jamie, *Border Control: The intersection of feminism and Abjection in the Work of Paula Santiago*, Art College, Estados Unidos, enero, 2009. <http://www.thefreelibrary.com/Border+control%3A+the+intersection+of+feminism+and+abjection+in+the...-a021092096> consultado en octubre de 2012

Reuter, Laura, *Paula Santiago: Entrando en la luz*, Arte Actual mexicano [http://www.artactualmexicano.com/artistas/55-Paula\\_Santiago/textos](http://www.artactualmexicano.com/artistas/55-Paula_Santiago/textos) consultado el 4 de septiembre de 2012

*Susan Cutts Arbs Paper Sculture* <http://www.susancutts.com/> consultado agosto 2013

Teotihuacán en línea, *Revelan la vida cotidiana de la mujer prehispánica*, <http://www.teotihuacanenlineateotihuacan.com/2010/08/revelan-vida-cotidiana-de-la-mujer.html>. consultado 14 de marzo de 2013.

Zamudio, Taylor, Víctor, *Paula Santiago*. <http://artpace.org/artists/artist.jhtml?ID=2> consultado septiembre 2012

Zavala, Alonso, Manuel, *Arte y antropología, El textil mexicano tradicional*, Artes e Historia México es una publicación cultural independiente. [http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id\\_sitio=7041&id\\_seccion=845583&id\\_subseccion=694068](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=7041&id_seccion=845583&id_subseccion=694068) consultado el 20 de febrero de 2014

Zolla, Carlos, *Diccionario enciclopédico de la medicina tradicional Mexicana. Ch'ulel*. <http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/termino.php?!=1&t=ch'ulel> consultado 17 de septiembre de 2013

## **DVDs**

Canal seis de julio imagen sin censura, *Acteal: Estrategias de muerte*, Canal 6 de julio. A. C. México, MMIX, Duración 45 minutos, Video Documental, México, D.F.

Canal seis de julio imagen sin censura, *Ernesto Zedillo el genocida invisible*, Canal 6 de julio. A. C. México, MMIX. Duración 45 minutos, Video Documental, México D.F.

## Lista de Imágenes

Figura 1. **Ana Mendieta, *Escribir con sangre*, 1974**, fotografía, <http://elvuelomagico.blogspot.mx/2012/11/el-tiene-amor-yo-tengo-un-diablo-dentro.html>

Figura 2. **Paula Santiago, *Yo necesito un gorro*, 1995**, técnica mixta sobre papel 28 x 21 cm Colección Particular

Figura 3. **Gabriel de la Mora, *Paulina de la Mora Peralta y Emiliano Morales de la Mora*, 2005**, técnica pelo de los retratos sobre papel, 70 x 50cm, Foto libro Alegorías Capilares

Figura 4. **Paula Santiago, *Moan*, 1999**, técnica papel arroz, sangre, lentejuales, cabello y vidrio, 54 x 38 x 18 cm, colección Augusto y Lisbeth Uribe, New York.

Figura 5. **Sussan Cutts, *¿Quién sabe dónde va el tiempo?*, 2012**, técnica papel <http://www.susancutts.com/>

Figura 6. **Sussan Cutts, *Footseps past and present*, 2008**, técnica papel de lino, algodón y seda <http://www.susancutts.com/>

Figura 7. **Paula Santiago, *Zapatería*, 1991**, técnica papel arroz, cera y cabello, Colección Julio Galán.

Figura 8. **Joseph Beuys, *Stuhl mit fett (Silla con grasa)*, 1963**, técnica silla y cera, 100 x 47 x 42 cm Darmstadt, block beuys, hessisches Landesmuseum.

Figura 9. **Paula Santiago, *IV*, 1996**, técnica cera y cabello, 43 x 39 x 27 cm, Colección de Arte Mexicano.

Figura 10. **Paula Santiago, *Vestidito, S/F***, técnica papel arroz, sangre y cabello, 48 x 31 x 28 cm Galería de Arte Mexicano.

Figura 11. **Paula Santiago, *Yelmo*, 1996**, técnica cera, papel arroz y cabello, 57 x 40 x 30 cm, Foto colección I. Dukasz.

Figura 12. **Paula Santiago, *Armadura central*, 1996**, técnica cera, cabello, cortesía de Galería de Arte Mexicano.

Figura 13. **Paula Santiago, *Overall*, 1998**, técnica papel, sangre, cabello, 55 x 39 x 20 cm cortesía de Galería de Arte Mexicano.

Figura 14. **Paula Santiago, *Armadura simbólica, (s/f)***, técnica cera, cabello, cortesía de Galería de Arte Mexicano.

Figura 15. **Desconocido, *Códice Borgia, (s/f)***, técnica Piel animal, 27 x 27 cm, Colección Biblioteca Vaticana.

Figura 16. **Paula Santiago, *Punto Filete*, 1996**, técnica papel arroz, sangre y cabello y cera, 36 x 55 x 14 cm, Colección particular

Figura 17. **Paula Santiago, *Ch'ulel*, 2000**, técnica papel arroz, sangre y cabello, 55 x 39 x 20 cm, Galería de Arte Mexicano.

Figura 18. **Paula Santiago, *Coa*, 2000**, técnica papel arroz, sangre y cabello, 65 x 45 x 20 cm, Galería de Arte Mexicano.

Figura 19. **Cultura Azteca, *Coatlicue***, 2.50 x 1.60 m, Museo Nacional de antropología.

Figura 20. **Paula Santiago, *Coa*, 2000**, técnica papel arroz, sangre y cabello, 65 x 45 x 20 cm, Galería de Arte Mexicano y **Cultura Azteca, *Coatlicue***, 2.50 x 1.60 m, Museo Nacional de antropología.

Figura 21. **Paula Santiago, *Coa*, 2000**, técnica papel arroz, sangre y cabello, 65 x 45 x 20 cm, Galería de Arte Mexicano y **Cultura Azteca, *Coatlicue***, 2.50 x 1.60 m, Museo Nacional de antropología.

## **Anexo**

### **Entrevista a Paula Santiago**

Guadalajara, Jalisco 23 de septiembre de 2013

Por Mabel Arellano Luna

Mabel Arellano: ¿En qué momento dejaste de lado la ingeniería y te diste cuenta que el arte era lo tuyo?

Paula Santiago: Pues fue muy a la par, estaba ya en artes, me encontraba en una edad de búsqueda. Había aplicado a dos Universidades en una; para arquitectura y en otra a ingeniería, y me aceptaron en ingeniería, porque había aplicado a estas dos universidades, pidiendo beca. Entonces a donde me dieron la beca y acceso fue en ingeniería industrial, pero ya estaba interesada en artes. Estaba de alguna manera como empezando, y mi interés era muy claro, pero era también a causa de una adolescencia tardía por búsqueda personal, ya que no tenía la claridad de decir yo quiero esta carrera.

Me gustaban las ciencias y me siguen gustando bastante, es algo que con el paso del tiempo veo que es muy importante, el entendimiento científico de las cosas. Me gusta mucho el trabajo de investigación y entonces entre a ingeniería en la Universidad de Guadalajara, pero también a la escuela de artes plásticas y así un semestre pasó, y luego pasó otro, y así fueron pasando los semestres y no me animaba a dejar la carrera de ingeniería industrial, porque también me gustaba.

Me gustaba el estudio de matemáticas, física, llevaba al principio todas estas materias de base, entonces era un poco como continuación de la prepa ¿no?(risas), todavía no tenía un interés muy fijo como profesional. Un verano en el 5o semestre trabajé en una fábrica en el área de ingeniería industrial y fue ahí cuando dije, ¡no!, no me gusta lo que hace una persona en lo aplicado, fue muy difícil para mí, porque, pues ya llevaba varios semestres y entonces dije ¿Qué hago?. Y claro que en mi casa me dijeron termínala y ya cuando termines ingeniería ya ves que haces.

MA: Pero, ¿tomabas talleres de arte?

PS: Tomaba talleres de arte por las tardes en el Instituto Cultural Cabañas de cerámica, al principio, fue como tomar el barro, la materia transfórmala ¿no? un poco jugando como los niños. Que uno puede hacer cosas del polvo y luego ya se hace materia y entra al horno. Todo ese proceso me gustaba mucho, pero también en ingeniería industrial llevábamos una parte de procedimiento y procesos a nivel

industrial y entonces era como que me daba un enfoque muy serio ¿no? que en ese entonces también yo pensaba que mi formación académica sería muy flojita, porque no había en ese entonces tampoco licenciatura de artes visuales, ni de pintura.

Era todo a nivel técnico era muy temprana la formación de la escuela y se tenía uno que ir a México y pues no me iban a dejar ir a México, o no era tan fácil que me fuera. Yo estaba muy chiquita, muy apegada también a casa, a mi... cariño (risas) y entonces la decisión de dejar la carrera fue fuerte porque se me metió en la cabeza, que yo quería ser artista.

Se me metió en la cabeza seriamente y no hubo poder, no fuerza, ni nada que me lo quitara. Entonces fui me conseguí un... un lugar en París, no sé porque se me metió en la cabeza, bueno, si se porque se me metió en la cabeza, a uno se le meten cosas en la cabeza, que son los sueños que uno tiene y hay que seguirlos, es una campanita que te dice, ¡tienes que hacer eso! y lo haces realidad ¿no?.

Había leído algo de arte, me metí a la biblioteca me pasaba tardes enteras en las librerías, y entonces me fui. No terminé la carrera, la deje trunca y me fui a París y conseguí ahí un lugar donde me podía quedar. Tome cursos de historia del arte, y, pues eduque mi ojo yendo a museos, galerías, tome taller de dibujo y pintura.

Encontré una buena maestra de pintura Elim West una maestra muy clásica que me enseñó teoría de color, también dibujo, claro oscuro y pues, estar ahí largas horas dedicándote a hacer manzanitas, bolitas, naturaleza muerta cosas de la academia, de lo clásico, me gustó mucho y dije “esto es lo mío”.

Cuando volví después de un año hice 5 semestres de artes plásticas, pero todo a nivel técnico, no había licenciatura en la Universidad de Guadalajara. Busqué clases aparte, con varios maestros encontré un buen taller donde había maestro de grabado, acuarela, dibujo, era un taller independiente, de artistas este que habían fundado una escuelita, pero en realidad no era nada con conocimiento académico.

Entonces, fue un proceso autodidacta, aunque si había dirección de profesores que guiaron, como las manos de muchos que llegamos ahí, unos por hobby otros con una intención ya de dedicarse a eso formal o profesionalmente. Esa fue más o menos mi formación autodidacta cualquier seminario que había, cualquier plática que había, aquí en la ciudad había ya un interés muy grande y sigue habiendo todavía un interés por las artes muy grande.

Guadalajara es muy activa en la producción de artistas, es una ciudad que tiene muchos condimentos para el arte. La feria de libros de Guadalajara siempre traía gente muy interesante para dar pláticas a los jóvenes.

Me acuerdo que un año vino Saramago, eso fue para mí muy importante, poetas también. Las pláticas que uno escucha de personajes que han hecho una vida dentro del arte, aunque por medio de una vía literaria, pero una vida muy rica, que han dicho cosas pues lo inspiran a uno de joven y te van reafirmando una vocación, y entonces por ahí más o menos mi decisión de dejar ingeniería, dije: hay creo que me voy más por las artes.

MA: ¿A lo largo de tu trayectoria has realizado alguna obra que tenga que ver con la ingeniería?

PS: Yo creo que sí, por algún lado ha sido un interés más y más de entender el mundo matemático. Si hay una temática en un serie de piezas, que son de un interés científico o que vienen las matemáticas, pero en modo formal de la obra no tiene tanto ese tono, no es tan claro o tan evidente, pero mi interés sí ha sido por ese mundo, así como de la abstracción y esta puede conectarse con diferentes aspectos y tienen una conexión que explica ese mundo por medio de una ecuación.

El mundo del caos por decir ¿no? que los fractales son formas de matemáticas precisas, que explican cómo un fluido en ciertas circunstancias se comporta de tal manera y existe algo matemático que lo define. Ese concepto me fascina y creo que en algunas piezas éste lo quise plasmar, aunque más sin embargo, no ha sido tan evidente.

MA: ¿Cuáles son esas piezas?

La serie de *Ch'ulel* va mucho por ese lado, aunque también tiene la iconografía maya de los símbolos, las grecas y la representación gráfica de un universo que es muy matemático y preciso ¿no?, para los mayas, y bueno yo tome algunas de estas representaciones o la iconografía. Pues me parece muy interesante como los mayas con tan solo rayas y puntos representaban los números, que de alguna manera fueron para mí una inspiración.

*Ch'ulel* por la parte de enfrente tiene una serie de glosas que indican diferentes cualidades, surgen en comparación con la teoría de Gall. Por la parte de atrás tiene unas rayas y puntos, que bueno para mí era como se representaba el universo en el mundo maya. Visto desde este enfoque, sí, mis piezas son muy simétricas, muy estructuradas en ese sentido es muy matemático, aunque por otro lado, es un producto orgánico y está hecho de esa manera artesanal, incluyendo esos mismos errores que tiene el ser humano cuando hace algo a mano ¿no?. Que no posee esa precisión exacta, de un láser, que hace todo siempre de una manera totalmente impecable con la técnica que sostiene ese instrumento médico, o ese implemento, con una precisión impecable.

Como que mi trabajo en ese sentido tiene una intensión de ser así de exacto, pero es también un acercamiento. Las piezas están elaboradas de una manera totalmente artesanal con este punto de quiebre que hay cuando algo se hace artesanal, porque siempre existe una espontaneidad, un rango de error que es lúdico, que es gozoso. Que es este totalmente único cada vez que se repite, no existe la reproducción en serie ni hay el objeto hecho al infinito para venderse en porciones masivas, todo lo contrario, entonces el acabado y la presentación si tienen ese orden simétrico absoluto y técnico, pues porque todas mis piezas son así.

MA: ¿Cuál sería la pieza que más te identifica?

Ay, es difícil que sea una sola pieza porque hay muchas piezas que me gustan mucho, y que son de diferentes épocas, o con diferentes medios. Me identifico mucho con ellas, por ejemplo, la serie de pinturas que hice al principio me gusta mucho, me identifico ahorita. La obra se presentó durante la exposición retrospectiva, todas las piezas que veía me identificaba mucho con ellas, me dolía el hecho de que ya no fueran más y más que estaban ya todas en colecciones privadas, no puedo decir que sea una nada más.

MA: ¿Cuándo te compran alguna obra te ha costado trabajo separarte de ella?

PS: Sabes que cuando las hice no, porque la hice, las expuse y ya. Como que ya habían cerrado el proceso y eran parte ya de un público, una vez que eran públicas me daba muchísimo gusto que ya alguien las tuviera, pero... en esta exhibición después de varios años de no haber trabajado obra y de verlas todas juntas si me dio melancolía, o sea, ya sé que son más porque van a ser siempre más pues son obras de mi autoría, todos los derechos son míos, y van a ser siempre míos.

En ese punto se me hace que no tengo una obra en especial, sino más bien son un conjunto de obras que han dicho cosas y me siguen diciendo, y me siguen dando tema de conversación con otras personas, que eso es como lo que a mí se me hace más rico, que puedas ser el puente de conexión de una obra plástica, me gusta mucho eso, o sea, ese punto más que una obra en especial.

Cuando volví a la tercera dimensión a hacer objetos tridimensionales, volví a esta dimensión como de la cerámica que me otorga esta sensación de transformar. Desde el polvito hasta la forma en que se hornea que sale y que te da una sorpresa ¿no?, porque es una tercera dimensión que es palpable y se acerca en gran medida al lenguaje, a la palabra al hablar con otro, al decir con otro que es pues esto, que aunque lo registremos o escribamos algo que decimos, el registro lo tenemos en 3°, 4° no sé cuántas dimensiones tenemos, de lenguaje y metalenguaje al mismo tiempo a la vez suceden siempre las palabras con nuestras intenciones, sonidos, bagajes culturales, sentimientos, o con nuestros tonos, y eso pues muchas veces si

es registrable pero no es registrable porque, es difícil asir el pensamiento humano o el punto de conexión con otra persona.

MA: Si como que es en un momento y ya después se desaparece

PS: Se desaparece y por eso es bueno importante que, que podamos escribir concretar y decir, el ejercicio de hacerlo es de un trabajo bastante serio. Poder llegar a decir algo y concretarlo de una forma entendible para otros y a través del tiempo queda. De alguna manera por ahí es una de las recurrentes obsesiones que ha tenido mi trabajo, una de las cosas que yo he querido plasmar que en ese sentido es donde está creo yo, el interés científico mío, reflejado. Mi percepción simbólica del mundo, se queda plasmada de algún modos y mi intensión en el mundo matemático también tiene ese vínculo ahí, o yo lo intuyo así ¿verdad?.

MA: ¿Te preocupa mucho entonces la comunicación social?

PS: Si, creo que un artista no tiene cabida, si no tiene un espacio donde pueda comunicarse con otros.

El romanticismo, el arte por el arte creo que existe, como una intensión muy onírica, pero la obra de arte o cualquier representación humana tiene la intensión de comunicar, de decir, de tender puentes y dar registro de una experiencia humana que parece ser personal, y se convierte en universal, porque es un universo propio, que toca el universo propio de otro ser humano y “el universo propio” es un universo formado con el universo de una sociedad que desde pequeño te nombra, te dice, te llama y te va acogiendo en un sistema de códigos y signos que te hacen reproducir sonidos y decir cosas para nosotros y para ti mismo importantes, porque son un mundo único e irrepetible que se conecta con otro mundo único e irrepetible y ese bagaje de una sociedad que hace que el universo sea más rico, más colorido y más contrastante al tuyo, que también se enriquece y le da sentido a este ser, Ser humano y te vuelve otra vez a devolver la magia que es el ser un Ser humano vivo y sensible, claro que de ahí viene todo el pensamiento que se genera, se comparte con los demás y que los otros comparten contigo porque todo lo que hemos aprendido nos los han dado nuestros maestro y nuestras propia interpretación del mundo se han forjado con eso y quizás en algunas cositas digas a mira este es mi toque, este es mi toque y lo vas puliendo tú, tu universo, con un sentido muy único.

MA: ¿Eso es lo que te llevo a crear como tu propio lenguaje? ¿Emprender la búsqueda de tu propio lenguaje como dejar la pintura para llegar a hacer otro tipo de obra?

PS: Si, una de las pautas para poner la pintura aparte, fue la pregunta: ¿Que si había algo en el pensamiento y en el sentimiento que no era lineal, que no era

cuadrado, que no era solamente táctil, si no que tenía una sensación de volatilidad de imprecisión y precisión?.

Entonces decía: como puede ser un cuadro todavía en esta época tan plano, era algo que me chocaba, empecé a jugar más con la materia, que tuviera más texturas, pero decía es que sigue siendo un plano aunque sea la tercera dimensión en una superficie de tanto por tanto, sigue siendo un cuadro, ahí fue cuando yo dije: no, yo quiero usar un medio que pueda ser volátil. O sea que puedas tu tocar, que puedas moverte alrededor, que tenga una sensación de dinamismo que es la palabra, que es la síntesis pues de todo ese mundo que te otorgo alguien que te enseñó las letras, los maestros que te precedieron, o tus padres o la sociedad y aparte el pensamiento que se genera con otros y que tú mismo te genera así con tus propias indagaciones.

Decía ¿cómo hacer eso y dar aparte una sensación? no sé cómo va a ser eso hasta que lo veo, porque no lo puedo asir, incluso con las palabras, me parece que para mí no era fácil, dar esa síntesis, entonces por eso, porque no podía hacerlo de otra manera, lo pude hacer más fácil en tercera dimensión y con esos elementos, porque era como bueno, poquito de esto y poquito de aquello, y ahí ya sabía algo que a mí me provocaba eso.

Era lo que yo quería decir, como un poquito de cada cosa, una especie de collage pero tridimensional o no tridimensional, si no tiene más dimensiones porque también tiene palabras que yo no las podía decir de ese modo y es un mundo aparte, es un lenguaje aparte. Es en ese mundo donde ya se fueron condensando muchas ideas también de mi vocación, decir, ¡ay yo quiero decir cosas! yo tengo un mundo filosófico, simbólico, emocional, intelectual que queda plasmado ahí y eso es un lenguaje que luego vi ¡ay! es propio porque si es verdad que tiene muchas o varias líneas que son de otras personas y las reconozco.

Como todo lo que uno hace es también por una línea de ayuda de otros, porque uno nace pues bien indefenso, bien solito, nace uno en el mundo, sino es con la ayuda de este, de un medio que te nutre pues no sobrevives, como otras especies que sobreviven facilísimo o rapidísimo, pero lo seres humanos como individuos de una sociedad, nacemos y somos acogidos, nutridos y abrazados y entonces todo eso pues ya va cargando tu mundo interior y tú lo vas también cargando y luego ya lo vas desechando y luego también lo vas nutriendo ¿no? y que hacen que seas funcional, en un mundo que a veces parece ser muy complejo y bueno, por ahí más o menos fue el salto o la intensión del cuadro a la tercera dimensión escultórica de mis objetos. Que en realidad no es tercera o cuarta dimensión sino la intención que yo creo que muchos artistas tienen y tenemos todavía, que el universo artístico no sea tan solo una manera de representar un mundo o de representar ideas, sino que

sea una manera de vivir y de habitar en un mundo que vaya nutriendo y conformando ese ser individual, que es colectivo y que te permite ser mejor persona o simple y sencillamente desarrollar ese ser que ya es tu SER con mayúsculas, en el sentido de Heidegger.

MA: En un inicio aquí en México ¿te ha sido difícil encontrar como un lugar donde exponer?.

PS: Si me costó mucho trabajo, al principio encontrarme en el filo de que no tenía una formación académica, esé fue para mi primer encuentro con la carencia, de que no tengo muchas herramientas, para hablar sobre mi trabajo o el fogueo por ejemplo con otros artistas, no fue fácil para mí, porque no tengo formación académica y pues si la sociedad en Guadalajara es una sociedad, hace 20 años era una ciudad más cerrada, entonces no había tantas mujeres artistas, o sea sexo femenino y entonces, no me sentía yo tan segura de tener un respaldo, ¿no? de ir al taller de un artista y sentir que me pudiera enseñar algo como mujer, que me reafirmara, que me confirmara, que me dijera ánimo.

Las artistas a las que admiraba vivan fuera o era a través de libros, entonces es como ahora pasa que el mundo virtual se convierte en un mundo muy real, entonces el contacto con otros artistas eran pintores y como que el gremio de hombres es diferente en su forma de actuar, son muy solidarios, y en ese sentido creo que yo conté con mucha suerte aquí en Guadalajara porque tengo amigos pintores y si me echaron porras, si me echaron porras y si me aplaudieron de alguna manera pero porque era diferente lo que yo hacía.

MA: O sea que si te hubieras hecho pintora ¿hubiera sido competitivo?

PS: Más competitivo y hubiera tenido yo que forjarme esa parte competitiva que se necesita tener en el mundo académico y en el mundo del arte, en donde se necesita tener también un espíritu académico, competitivo, para decir: yo quiero hacer esto, porque quiero sobresalir de los otros.

Se necesita y lo pongo entre comillas porque en realidad yo veo que a mí no me hizo falta, y que quizá por eso tuve mucha libertad para muchas cosas que no hubiera podido hacer si hubiera tenido ese, pues, si ese predicamento en la cabeza. Me hubiera ocupado espacio, entonces más bien mi sueño era muy simbólico, decir, hay mira pues yo sé que hay un artista que tiene un mundo súper interesante y rarísimo pero vive en otro país y entonces era como tratar de buscar información sobre ese artista, y si tenía la oportunidad de hacer un viaje pues trataba de conseguir información y ver, ver con una sola, dos o tres piezas que viera de una persona, era como ver y absorber todo lo que pudiera, como de veras meterme ahí en un viaje de conocimiento, sin tanta presión que si hubiera sentido la presencia

de algunos maestros o de maestras que me mostraran la obra con una intención muy clara de profesor o profesora, que ya lo he tenido después, porque ahora ya con los años me viene el punto de decir, oye me hace falta eso, me hace falta poder explicar, quiero decir, lo que eh visto, lo que he dicho.

MA: ¿Crees que es necesario explicar las piezas?

PS. Hay fíjate creo que eso es algo chistoso, yo siempre creí que no era necesario, que no era necesario explicar nada, que no era necesario decir nada, pero con el paso de los años me di cuenta que es importante, porque eso genera la conexión verdadera de ti como artista con tu trabajo, el que lo tengas claro.

El haberlo hecho ya lo suficientemente claro y lo suficientemente contundente, porque el hacer es un decir, y más bien mi búsqueda ya pasados los años ha sido el poder platicar con otras personas, porque a través de una obra, si puedo platicar y ya digo la obra, pero hay cosas en las que yo he aprendido muchísimo a través del trabajo de investigación de alguien como tú.

Porque me dicen, mira esta pregunta o mira lo que ha hecho este artista, ¿tu ya lo habías pensado así? ¿tu lo viste? ¿lo pensaste? y de pronto digo, no pues yo no lo vi, y entonces ya escucho lo que me dice esa otra persona, y entonces es como de alguna manera acrecentar ese universo. ¡Ah, mira no estoy tan solo! lo que yo intuí o lo que yo quise decir, hay alguien que también lo vio, lo dijo de esta manera, mira qué interesante, es una, si, una joyita más a ese universo. Lo que más bien fue mi intención artística al principio, cuando tenía veinte y pico, era, yo digo porque yo quiero decir, y no me importa si alguien lo lee, no me importa si alguien lo mira.

MA: No te han dado un punto de vista erróneo a tu parecer

PS: Si, también me ha pasado, sin embargo la interpretación de una obra es libre, entonces no puedes delimitar, y hay un mundo de gente que escribe muchas veces sobre arte, que no tiene la formación visual y artística, que se mete a escribir y a escribir, y yo creo que ahorita ya hay más escritores con preparación.

O sea siempre ha sido desde otros lados que la gente empieza a escribir, muchas veces la gente que escribe en el periódico que es lo que ha tenido más difusión, en nuestro país, pues era gente que escribía sobre sociales, por decir la parte cultural la cubría alguien de sociales. Hay cosas que se escribieron sobre mí, pues que lo mío era labores de agujas, era artesanal que no tenía un discurso, que cualquier persona lo podía hacer, pues que si es cierto pero también hay otra parte que no era nada más a ese nivel, me entiendes hay que ver de dónde vienen las cosas.

Lo que tú ya quieres hacer, es así, como un poquito, como un (algo) que te va guiando y lo que puedes hacer es confiar en ti, porque bueno hay muchísimo que se ha hecho.

Mi inquietud de volver a la escuela fue porque de pronto yo me vi en un mundo ajeno, me fui a vivir a otro país, y pues aunque aquí tengo una carrera reconocida, hay un currículo que, pues que existe que tengo manera de probarlo, en otro país no existe, o sea puede existir si yo lo llevo, pero es diferente. No es lo mismo estar en tu medio, con tu trayectoria, con tu lenguaje, principalmente eso, ¿no?.

Es un mundo nuevo en el que llego a vivir a Alemania, entonces, claro que mi enfoque fue pues que tengo que aprender el idioma y seguir trabajando, pero ahí yo ya me vi con la necesidad de tener también palabras para explicar lo que he hecho y en español es fácil aprender las nuevas palabras, porque ya tienes un soporte y cuando es un nuevo idioma tienes que aprender todo desde abajo, todo, todo, todo, entonces para mí ha sido muy interesante esa experiencia de llegar a un mundo donde todo ya está dicho, hecho, y yo llego como adulto a aprender todo lo que ya está dicho hecho, no como cuando llegas al mundo aquí que todo eso lo vas absorbiendo sin darte cuenta. El producir arte viene desde ese mundo ya, entonces, fue ahí donde me interese y volví a la escuela y ahí fue cuando yo me vi totalmente sin herramientas.

Yo he tenido la suerte o la fortuna de que mi trabajo allá sido bien recibido y acogido por un público educado, la fortuna también que gente educada haya escrito sobre mi trabajo ¿no? o sea, educada visualmente y con formación, en ese sentido también me agradezco a mí y a mi medio que allá tenido la fuerza de sentir todo eso que uno siente cuando está empezando y seguir adelante continuar, continuar, continuar, también no vencerte por lo que dicen de tu trabajo.

A mí me catalogaron luego, luego en una cosa muy de labores, de manualidades, de artesanía y también con otros adjetivos que yo decía, no nada que ver, también que en ese sentido tuve que luchar mucho a las primeras críticas que me hicieron, diciendo nada que ver no es cierto, y en un momento de mi vida, dije ¿que estoy haciendo? porque yo no tengo familiares artistas todos son profesionistas en mi familia, no hay, porque todavía dijera tengo un tío escritor o una tía escritora, siempre son un poquito más abiertos, más liberales, pero no, mi familia es muy tradicional.

Entonces pues sí, me costó trabajo y más porque me facilitaba la universidad en la que estaba, la beca, entonces tenía facilidad, y entonces pues es una carrera que ahorita diría pues, que bueno si la hubiera estudiado porque trabajaría en algún lugar y ganaría razonablemente bien no como con el arte, pues no sabes, ganas y

luego no ganas, y si vendes, y si no vendes, no vendes, no es tan fácil hacerte una vida independiente, pero si es posible, yo persevere y si es posible, tiene que ser uno muy terco.

Entonces estuvo bien que yo no les hiciera caso a todas esas cosas que me dijeron, pero, me sirvió en ese sentido, fue una buena pista, lo que me dijeron al principio, para mí fue bueno, yo pude transformar esa dificultad en oportunidad. Ok me desamino, pero no me rindo, me entristezco pero no me tumbo y ahí sigo aunque siga rayando una libreta y siga haciendo dibujitos de párvulos, desde cero, de claro oscuro, ¡ahí sigo yo!.

Y aunque me tarde mil años, pero yo sé que en este caminito hay cosas que me encuentro que me hacen sentir de una manera que no hay nada que me haga sentir así aunque yo haya encontrado porque quizás pudiera buscarle por otro lado y ahí encontraría otra cosa, pero en este mundo donde yo ya le labre un cachito he encontrado a muchas personas que también han hecho sus obras y también han hecho algo que es interesante que también les da un valor en el mundo como ser humano, los hace sentir mejor a ellos mismos y le da algo a la sociedad y al mundo que es importante y que es valioso, y por eso me sienta tan bien a esta edad pues volver a la escuela y pues, aprender lo que no había aprendido.

MA: ¿Por qué creas indumentaria?

PS: Eso sí fue un tema que me entusiasmó desde el principio, el hecho que la ropa sea algo accesorio, que la ropa es algo que todos podemos crear. Nos usa la moda, pero nosotros usamos la moda para representarnos y a través de los tiempos nacemos de un color de piel y una textura o ya nacemos así, pero bueno el tatuaje es algo muy nuevo que se está poniendo de moda, que te puedes cambiar y transformar la piel, pero la ropa viene siendo la manera en que nos presentamos hacia el mundo, nos dividimos y a su vez la ropa, nos cubre, nos protege y nos identifica, con otros entonces, siempre me había interesado mucho, de hecho algún tiempo pensé que si iba a estudiar diseño de modas.

MA: ¿Aprendiste a sacar moldes?

PS: Si, si me gustó mucho, siempre me gustó, en la secundaria estude este bueno... podías estudiar diseño de modas y había diferentes talleres, reparación de autos, mecánica automotriz, soldadura, arquitectura y bueno ahí intente entrar pero ya estaba lleno el taller, entonces tuve que entrar a otro taller y desde ahí tenía a el interés.

Siempre me gustó a mí hacer, por decirlo a mis muñecas o hacerme a mi mis cosas, o sea me encantaba, no soy muy fashion de que me guste mucho andar a la moda

ni nada, pero de chica si me gustaba mucho, era una cosa muy fascinante para mi, ¿no? poder construir algo o que algo de una sola dimensión pudiera tener diferentes.

Mi madre me enseñó a coser a bordar, y yo siempre hacia algunas cosas para mí, tejía, suéteres y otras cosas que me hacía. El tema de la indumentaria me parecía como una, sí, a una parte de mi le gustaba, cubrir, proteger, yo creo que es muy de niñas esa temática.

Pues en la escuela nos enseñan, en la primaria a los niños les enseñaban a hacer otras cosas, estaba muy diferenciado, y los regalos del día de la madre eran muy diferentes los que hacia los niños a las niñas, y ahorita, ya no, ya no hay.

MA: ¿A qué refieres con la obra de Punto Filete?

P.S: Los colores de la bandera, el verde y el rojo ya no existían en nuestra bandera, pues de alguna manera los colores significaban algo y de alguna manera lo único que nos daba un poco de identidad era el blanco del centro del águila, y bueno yo hice esa pieza pensando en lo que a mí me había impactado el evento de Acteal. De la guerra del EZLN en el levantamiento de armas y por eso yo hice tres, era un tríptico, como la bandera Mexicana.

En esa exhibición había muchos elementos patrios de un México que estaba subversivo, acallado y que no podía tener voz, no nada más el punto de la infancia, sino la infancia de ese México que estaba desprotegida y deshabilitada de voz y de poder y entonces por eso tenía aquí abajo el texto de “si es sangre importa, si no es sangre si importa, si es de alguien importa, si no es de alguien no importa” el ser alguien, el tener voz. Entonces por eso aparece la parte del cuello como un elemento tapado, o sea como que estos eran los elementos de una sociedad donde no tienen ni siquiera oportunidad de salir.

De tener el elemento pensante que estaba en este mundo representado por la cabeza y el milagro de comenzar a tener voz, voto y cara, y poderte poner una prenda a través de ella salir por la cabeza, como de algo que te acoge y puedes salir, porque el mundo simbólico del huipil hace eso, el telar de cintura hecho por las mujeres, es elaborado de una sola pieza y tienen que ver con la unión, es bellísima la simbología del huipil y de la tela, porque las mujeres se acintura, con el hilo que es el hilo de la vida, más la simbología del color y bueno hay varias representaciones muy bonitas sobre el huipil.

M.A: ¿Cuáles son tus procesos de creación? ¿Cómo concibes una pieza o una serie?

PS: Parto de una intrusión poética y me dejo guiar por ella, lo desarrollo de la mejor manera que pueda tener el eco de lo que yo escuche, no en cuanto a boceto o concepto cerrado sino en cuanto al proceso. Creo un registro instituyéndolo como proceso.

No, no es tanto como que bocete yo algo y diga mira va a ser de estas medidas, en cuanto a los bordados y el diseño de cada pieza, no es muy claro. El crear una obra viene del lado del proceso pero nace de una intensión poética, que enfatice solo en el desarrollo de esa idea de un modo procesual. Creo el boceto como un pequeño registro de esa intensión poética, pero no tiene una relación directa con el objeto final.

Mi proceso creativo va desde el punto de la intensión poética que la percibo, y de pronto puedo dejar un pequeño registro en un boceto pictórico, o con grafito y ahora que se puede con este programa de paint, también, pero no es ese boceto como va a ser la obra.

Y ya ahí de pronto se desarrolla una serie de obras pero no tiene nada que ver con ese boceto claro, sino es solo intensión poética, que se desarrolla en un proceso totalmente aleatorio, sin tiempo, sin acotación, sin medidas, solo bajo esa glosa de intensión poética, no puedo describirlo de otra manera.

Y si existe una invención en una serie de piezas, que son las ceras que hice, esas piezas tienen la nota de que utilizo materiales que acotan precisamente a ese proceso escultórico, que el proceso escultórico de una pieza de Rodin en vaciado sería ese. Recibe el artista un taller de fundición, recibe un boceto con tantas medidas, con tantos ángulos, recibe el vaciado de cera y ahí tiene que hacer un molde, ese molde tiene tantas piezas, tiene ciertos cortes, tiene ciertas particularidades, ¿no? hay que tener mucha atención en ciertas aristas para que a la hora del vaciado si es en plata, o es en acero, tenga una consistencia y se puedan después conformar bien las piezas, si va a ser un vaciado de una pieza entera, o si va a ser por partes, etc.

Entonces todos esos son bocetos ya son muy específicos, pero entonces son procesos muy concretos que tiene que ver con un material preciso, y tiene que ver con un material una manipulación de algo específico, de lo que estás hablando pero ya partes en la idea de un proceso fijo, que puede tener ciertas variaciones pero no es importante tanto el proceso sino la pieza en sí, el resultado y yo en ese sentido, esas piezas que hice de la cera era tomando todo ese proceso, pero asimilándolo yo como, como fin en sí mismo, partiendo de la intensión poética desarrollando el vaciado en cera como el fin de una obra, o sea reinvertiendo el proceso creativo de un equipo y la idea en el otro sentido, como proceso simbólico o intensión poética,

¿no? que ese sería el concepto de la obra y ya el objeto final el que tu vez tiene todo eso, tenía toda esa intención esa carga simbólica y esa intensión poética que tuvo el desarrollo de esa idea.

MA: ¿Tus procesos creativos cambian dependiendo de los materiales que empleas?

PS: Yo creo que si cambian un poquito, porque es un descubrirlo en el hacer, el objeto y creo que el proceso creativo tiene siempre esa simplicidad, en cualquier área que uno quiera desarrollar algo que es innovador o nuevo, o en sí mismo creativo, tiene ese desarrollo, una intensión que se va clarificando a medida que haces la realización de lo mismo ¿no? pues incluso cuando es algo muy concreto.

Los procesos creativos en diferentes ramas, poseen la misma pauta aunque ya la singularidad de cada proceso creativo sea lo que hace interesante que cada proceso creativo tenga magia en sí mismo, la magia del diálogo. Tienes una intensión de hablar sobre algo, pero la intensión de hablar sobre algo también se va aclarando mientras hablas de ese algo y para volver ese proceso creativo interesante, le vas dando diferentes modulaciones o diferentes enfoques, y diferentes tonalidades como a una pintura.

Ma: ¿Cómo llegan las ideas a ti?

PS: Yo creo que las ideas llegan mucho con el coleccionar, el coleccionismo de intereses, un poquito como dejar que te nutran, como los intereses que tienes sobre diferentes cosas, que pueden ser desde una caminata por este... por la ciudad o puede ser una búsqueda en una biblioteca y esa mismo desarrollar el hábito de, de lectura, de conocimiento es inspirador, porque entonces coleccionas ideas y las hablas y las clarificas.

Porque las hablas con la persona a través de la lectura, las hablas a través del diálogo, o sea sales de tu mundo perceptual y las dialogas con otra persona, puede ser algo como dialogar preguntando ¿no?, desde ir a una plática interesante donde hablen de literatura, educación o arte, entonces escuchar ciertas palabras o ciertas tonalidades generan preguntas en ti.

Entonces, como que más bien parto de eso de ese proceso creativo muy primario, pero es el proceso más simple, creativo que es el que también me sigue produciendo una representación musical, ¿me entiendes?. Entro a un mundo que tiene que ver con la manera de entender un mundo, a través de ciertos elementos simbólicos para desarticular toda la idea, elementos simbólicos y elementos pictográficos, que tienen que ver con ciertas tonalidades, que producen ciertas emociones, y esas emociones tiene ciertos patrones que luego yo reproduzco en el mundo, que entonces yo digo, ah mira, eso se llama paisaje, ah mira, eso se llama

árbol, eso se llama flor, eso se llama trigo, cuando vuelvo yo a ver algo que representa ese mundo simbólico que reconocí de algún objeto.

Entonces esa pregunta me queda a mí, esto es, inmediatamente voy a caminar por la calle, por la cera y empiezo a ver como yo represento el mundo, porque la manera en que yo represento el mundo y como yo asimilo el mundo, y como yo lo siento es propia, los sonidos, los ecos, las este... abreviaciones y conjugaciones son de todos o son con todos, pero como yo lo veo, es único.

MA: Entonces ¿te la pasas observando?

PS: Sí

MA: Para crear, ¿el mundo te inspira?

PS: El mundo te inspira y también tu inspiras al mundo, pero eso es continuo, y el problema es que los artistas somos los únicos que nos apropiamos del término y lo hacemos una profesión, ¿me entiendes? es una magia.

Ma: ¿El empleo de cera tiene que ver algo con Joseph Beuys?

PS: Yo creo que me gustó muchísimo. El mundo de Beuys porque fue el primer autor que encontré yo, que me mostró que hay ciertos elementos del artista que son mágicos, que él hizo muchísimo uso de la metáfora de que cada uno de los seres humanos somos artistas.

Y que él se acercó a través de su vida a un mundo mágico, a través de la curación personal, porque su viaje por la guerra lo liga pues a tocar ese límite de fragilidad humana, y lo salvan y lo curan dentro de un contexto totalmente mágico, y chamánico porque, esos eran los medios donde le toca y aterriza, le toca ser acogido y no en un hospital, donde le pudo haber tocado otro proceso y su proceso lo hace replantear el mundo filosófico, y ya el siendo una persona bastante educada con una preparación académica se empieza a cuestionar esas dicotomías del mundo, como arte contra la vida o arte como una representación del mundo, o una manera del ver el mundo simbólico, unitario, holístico y él hace un parteaguas en la historia del arte.

Por eso me gusto tanto descubrirlo a él, porque engloba todas esas ideas y las engloba dentro del contexto artístico, porque hay también muchas otras personas dentro de la historia homeopática que ya habían dicho lo que dijo Beuys o filósofos, que quizá ya también lo habían dicho o se habían acercado a eso en otras épocas, lo que a mí me impacto de Beuys es que lo dijo en ese contexto, en ese momento histórico y que era un artista pues, si es un artista que inscribe un nuevo mundo simbólico dentro de la historia del arte.

Entonces si cuando, si yo veo mis influencias artísticas y con esa intención porque yo quería ser artista, no nada más quería hacer cosas, quería hacer cosas dentro de un ámbito artístico, que tuvieran la capacidad de cambiarme a mí mientras las hacía, que hay corrientes dentro de la historia del arte que también engloban eso ¿no?, una es la corriente de él y la corriente del Arte Povera. Y creo que todas las corrientes vanguardistas siempre han tenido ese tono verdad, de querer transformar lo que el mundo en ese momento te está ofreciendo para transformarlo y deconstruirlo en partes y... proponer algo nuevo, entonces el mundo de Beuys me parecían muy interesantes por esos materiales que tenían esa relación simbólica, con el cosmos, con la magia, con el mundo simbólico.

MA: ¿Qué es lo que más te interesa de las culturas precolombinas?

PS: Si, me interesa muchísimo la simbiosis que tenían con el cosmos, con el entender el mundo con el cosmos, como un todo, con el universo mágico. La interpretación simbólica que ellos dan del universo con el ser humano y con la naturaleza que les rodeaba, en su vida diaria era bastante holística, su entendimiento del mundo inconsciente tenía que ver también con un mundo de aceptar la muerte, como un periodo de transformación y entonces eran culturas que tenían un desarrollo bastante amplio, en ese entendimiento del cosmos como un todo.

Aunque tenían una parte bastante avasalladora y muy sangrienta que eso era tanto como escalofriante, sus ritos a sus deidades y al sol y el concepto de guerra. Aunque tenían otra parte que era de desarrollo del ser como un ser holístico, unido al cosmos, unido a la tierra, un respeto por la naturaleza en todo su devenir, un respeto a la niñez, un respeto a la mujer y un respeto también al conocimiento, al conocimiento que era sagrado o es sagrado en sí mismo. Entonces esa concepción de sacralidad me parece que es algo fundamental en nuestra sociedad contemporánea, ¿no? el sentido de transmitirlo y usar el arte como un medio de transmisión de lo sagrado, eso me parece fascinante.