

# Lindes del arte

Claudia Adelaida Gil Corredor

Vladimir González Roblero

Coordinadores



# Lindes del Arte

Claudia Adelaida Gil Corredor  
Vladimir González Roblero  
Coordinadores



**Colección  
Boca del Cielo**



**UNICACH**

Joya turística del estado de Chiapas, Boca del Cielo es uno de los nombres más poéticos originados de la sensibilidad colectiva de sus habitantes y el idóneo para una colección de libros destinados a la recreación artística. Los títulos reunidos bajo este sello comprenden el arte y la literatura originados en la entidad o destinados expresamente a ella por autores de diversa procedencia, hermanados todos por su vocación cultural.

Primera edición: 2024

D. R. ©2024. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas  
1ª Avenida Sur Poniente número 1460  
C. P. 29000, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.  
[www.unicach.mx](http://www.unicach.mx)  
[editorial@unicach.mx](mailto:editorial@unicach.mx)

ISBN: 978-607-543-219-9

Diseño de la colección: Manuel Cunjamá

Diseño de portada: Manuel Cunjamá

Imagen de portada: Luiz Fernando Bautista Mijangos, *El árbol*, acuarela, 17x12 cms, 2023

Libro dictaminado en la modalidad doble ciego por: consejo editorial del *Centro Cultural* adscrito a la Facultad de Ciencias Humanas y Artes y la Vicerrectoría de Desarrollo Humano de la Universidad del Tolima, Colombia. A cargo de la doctora Elsa Patricia Cerventes Botero.

Libro de la Red Temática de Colaboración Arte en Frontera

Facultad de Artes, Cuerpo Académico Estudios sobre Arte y Cultura  
Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México  
Universidad Nacional de La Plata, Argentina  
Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, México

Impreso en México



# Índice

Estudio introductorio .....9

*Claudia Adelaida Gil Corredor*

*Vladimir González Roblero*

## FRONTERA I

ARTE, INVESTIGACIÓN Y CONOCIMIENTO ..... 16

La investigación en artes como un ejercicio epistémico

Experiencias en la formación de grado ..... 17

*Paola Sabrina Belén*

*Sofía Delle Donne*

Hexágono '71, los conceptualismos latinoamericanos y la dimen-  
sión epistémica en su producción .....38

*Federico L. Santarsiero*

Los marcos STEM, STEAM y la dimensión epistémica del proceso  
artístico desde una estrategia didáctica y pedagógica de los nue-  
vos modelos educativos ..... 58

*Daniel Sánchez*

Sobre la indisciplina..... 70

*Vladimir González Roblero*

## FRONTERA II

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS, TRADICIÓN E HISTORIA .....102

El exvoto como expresión cultural y su potencial artístico  
en el campo del arte popular contemporáneo argentino .....103

*Ana Laura Cotignola*

*Paola Sabrina Belén*

## Caminos cruzados entre el arte contemporáneo y las prácticas artísticas ancestrales en Chiapas, México

Claudia Adelaida Gil Corredor<sup>214</sup>

Pareciera que la historia necesita fechas de comienzo y de fin, como si el transcurrir de su tiempo, de nuestro tiempo, quisiera explicarse a sí mismo como se explican las grandes narraciones épicas, las tragedias, las novelas de aventura o los cuentos de hadas. Siguiendo a Walter Benjamín, podríamos empezar por afirmar que toda experiencia, para ser tal, necesita ser narrada de una manera particular; requiere, para decirlo desde el principio, de la propia invención de su estilo y género.

José Luis Barrios

Quisiera empezar con la siguiente pregunta: ¿es posible pensar una historia del arte narrada desde los afectos? Esta es la idea central que se desarrolla en el presente texto con la intención de indagar en narrativas del arte que no se centren en jerarquías, estilismos o cronologías que lo universalicen al tiempo que validen la exclusión de ciertas prácticas. La indagación permitirá situar procesos artísticos en contextos particulares que revelen la diversidad de la dimensión estética para abrirle un lugar a lo inédito. Es el caso de las propuestas de jóvenes artistas del estado de Chiapas, al sureste de México, quienes recorren un camino de doble vía entre las tradiciones artísticas de raigambre ancestral y las del arte contemporáneo.

---

<sup>214</sup> Doctora en historia del arte y artista visual. Profesora investigadora de la Facultad de Artes de la UNICACH. Investigadora del Sistema Nacional, CONAHCYT. <https://orcid.org/0000-0002-9142-1745>

Un primer referente para indagar en torno a la pregunta se encuentra en los planteamientos hechos por José Luis Barrios, filósofo e historiador del arte, quien señala que las formas de narrar la historia dan cuenta de un afecto de época.<sup>215</sup> Propone un emplazamiento de los afectos para definir los dispositivos de poder y las afecciones que producen en los sujetos, es decir propone reconocer algunos diferenciales en términos de afectividad como *ethos* y *pathos* de cada época. “Se trata, pues, de entender la doble dimensión del afecto como impulso y objetivación, y éstos como determinantes del *ethos* social y cultural de una época [...]” precisa.<sup>216</sup>

Dentro de esta cartografía de los afectos, Barrios ubica al entusiasmo como el afecto que define el horizonte de acción del siglo XIX. Explica que este afecto fue el que alimentó la “utopía revolucionaría del pensamiento ilustrado”.<sup>217</sup> Y es desde la razón que el entusiasmo se convirtió en la subjetividad de finales del siglo XVIII y todo el XIX. Así, la razón asociada con la idea de progreso, de libertad y la aceleración técnica conformaron la subjetividad de los albores de la modernidad ilustrada.

Walter Benjamín refiriéndose a este mismo periodo, concretamente a la subjetividad de finales del siglo XIX y principios del XX, usa la figura de los pasajes como representación del afecto de época. Los pasajes comerciales aparecen como un nuevo invento del lujo industrial vinculado al *flaneur*. Así los describe:

[...] son corredores techados de vidrio, enlosados de mármol, que avanzan a través de bloques enteros de edificios cuyos propietarios se han unido solidariamente para este género de especulación. A ambos lados del pasaje, que recibe su luz de arriba, se alinean las tiendas más elegantes, de modo que un pasaje así es una ciudad, un mundo en miniatura.<sup>218</sup>

---

<sup>215</sup> José Luis Barrios, *Máquinas, dispositivos, agenciamientos. Arte, afecto y representación*, México D.F., Universidad Iberoamericana, 2015, p. 15.

<sup>216</sup> Según lo explica Barrios, basándose en I. Kant, los afectos son diferentes a las pasiones en tanto los primeros hacen referencia a los sentimientos mientras que las pasiones hacen referencia a la facultad de desear. Los afectos “son tempestuosos e impremeditados” y las pasiones “son perdurables y deliberadas”. Para Kant la pasión no puede ser llamada sublime.

<sup>217</sup> *Op. cit.*, Barrios.

<sup>218</sup> Citado por. Bolívar Echeverría, *Siete aproximaciones a Walter Benjamin*, Bogotá, Desde abajo, 2010, p. 89.

Los pasajes –el gran almacén o templo del capital mercantil– se convierte en el escenario de la vida cotidiana del hombre moderno, es el lugar para deambular entre el mundo de las mercancías bajo un ritmo adormecedor. Un ritmo que lleva al embotamiento o al tedio, es lo mismo que Bolívar Echeverría menciona como “una indiferencia ante la diversidad cualitativa del mundo”.<sup>219</sup>



Fig. 1. Passage Jouffroy, s.f. <https://cbamadrid.es/benjamin/termino.php?id=1878>

Del entusiasmo propio de la razón ilustrada se pasa al tedio –al *ennui*– como el afecto de finales del siglo XIX y comienzos del XX. “El tedio comenzó a ser sentido como una epidemia colectiva en los años cuarenta del siglo XIX” dice Benjamín.<sup>220</sup> Los artistas empiezan a retratar este ánimo de época, es el caso de Baudelaire quien escribe: “El mun-

<sup>219</sup> Echeverría, *op.cit.*, Por otro lado, George Steiner explica esto mismo como el *ennui*, ése del que hablaron los románticos franceses como tedio o aburrimiento (tal como lo mencionó Baudelaire). Este se da en relación al surgimiento de una estructura económica, política y social en la que el deseo se cifra por su propia insatisfacción para con ello asegurar la demanda continua (el consumo permanente del hombre moderno). Cf., George Steiner, *La idea de Europa*, México, FCE, 2006, p. 35.

<sup>220</sup> Walter Benjamin, *Passagen-Werk*,

do, monótono y pequeño, en el presente, ayer, mañana, siempre, nos hace ver nuestra imagen; un oasis de horror en un desierto de tedio”.<sup>221</sup> De igual manera en el autorretrato del artista alemán Johann Füssli se observa este sentimiento (figura 2).



Fig. 2. *Autorretrato*; 1790; Johann Heinrich Füssli; Victoria and Albert Museum, Londres, Dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=19729964>

Son retratos que muestran lo mismo que Barrios expone como un “vaciamiento del deseo” o como su control a través de la alienación. Lo cual muestra el colapso de la promesa de la modernidad ilustrada. Así, ante el sueño prometido en los pasajes surge el surrealismo y ante la mercantilización del objeto surge el dadaísmo. Por su parte algunos impresionistas imprimen en sus lienzos los estados de nostalgia y aislamiento que la ciudad ofrece.

En la pintura titulada *La Gare Saint-Lazare* de Claude Monet (figura 3), se observa la presencia de los materiales que representan la ilusión de progreso que la cultura y sociedad ilustrada prometían. Estructuras

---

<sup>221</sup> Charles Baudelaire, *Las flores del mal. Poema número 126: El viaje*, (edición de 1861).



de hierro, techos de cristal y trenes de vapor definen el escenario en el que deambulan personajes que se funden con el vapor entre nubes que marcan el horizonte donde algunas edificaciones parecen diluirse. Soledad y abandono urbano como afecto contenido en una pintura.

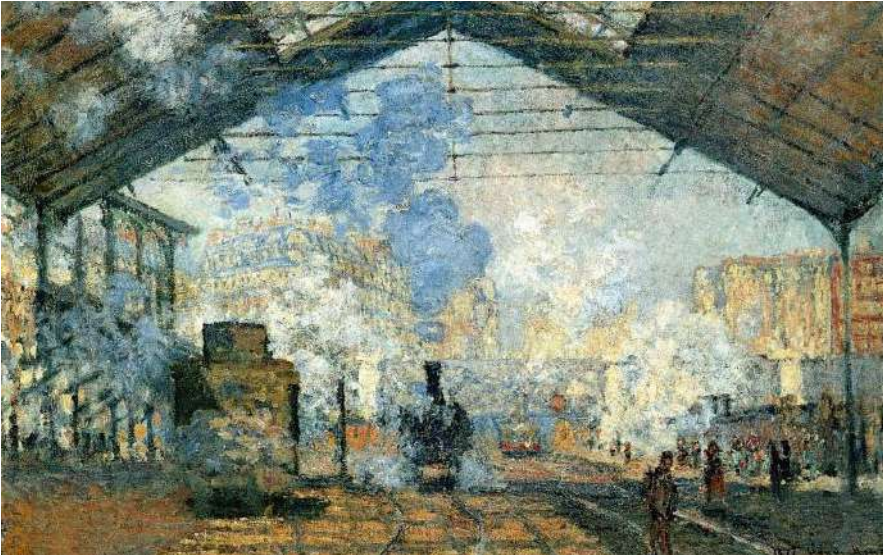


Fig. 3. *La Gare Saint-Lazare*; Claude Monet; [http://www.reprodart.com/kunst/akg/pics/monetgaresaint-lazare1877\\_hi.jpg](http://www.reprodart.com/kunst/akg/pics/monetgaresaint-lazare1877_hi.jpg), Dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5313296>

Con la primera y segunda guerra mundial queda definido el fracaso de la promesa hecha desde la razón ilustrada. Del entusiasmo asociado al progreso se pasa al tedio y de éste al terror de la guerra. La violencia define el afecto del periodo entre guerras del siglo XX. Es en este contexto que el arte expresionista alemán retrata el sentimiento de un mundo perdido mientras que el futurismo muestra el inicio de la fascinación hacia la ciencia ficción. Barrios expone que éstos, junto con el surrealismo, constituyen lo que él llama “la máquina deseante de la modernidad en el presente del cuerpo y los objetos”.<sup>222</sup>

<sup>222</sup> *Op. cit.*, Barrios, p. 17.

Máquina deseante que además constituyó un nuevo espacio estético, el cual a su vez se posicionó como un afecto presente desde los años cincuenta del siglo XX: el consumo masivo.<sup>223</sup> El arte pop surge como consecuencia de esta condición, según lo menciona su fundador Richard Hamilton este arte tendría que ser como los productos de consumo. Es decir, tendría que ser popular, transitorio, accesible, glamuroso, tramposo, comercial y sexy; además se da preferencia por las técnicas mecánicas antes que las manuales. Predominan los colores primarios y brillantes como sellos de la impersonalidad de los lenguajes masivos.

David Hockney es uno de los artistas que retrata el afecto de este periodo. Los personajes pintados por él son como “vidas sin alma” dice Luis Emerich.<sup>224</sup> Seres ausentes, sumergidos en espacios despersonalizados bajo un tiempo suspendido. Vacío contenido en edificaciones que prometen confort, aunque en ellos sólo cabe el aislamiento.



Fig. 4. Shirley Goldfarb+ Gregory Masurovsky; 1974; David Hockney; [https://www.sfmoma.org/artist/David\\_Hockney/](https://www.sfmoma.org/artist/David_Hockney/)

---

<sup>223</sup> El consumo como realización de los deseos, explica Barrios. *Op. cit.*, p. 23.

<sup>224</sup> Luis Carlos Emerich, *Figuraciones y desfiguros en los 80. Pintura mexicana joven*, Diana, México D.F., 1989.

Son expresiones de una nueva narrativa del arte. Una que ahora ocurría en la era de la reproductibilidad técnica. Es una narrativa que se inaugura con los planteamientos hechos por Benjamin al considerar que en su tiempo se vivía una hora decisiva del arte. “Según Benjamin, se trata de una transformación esencial que lo lleva, de ser un ‘arte aurático’, en el que predomina un ‘valor de culto’, a convertirse en un arte plenamente profano, en el que predomina, en cambio, un ‘valor para la exhibición’ o para la experiencia”.<sup>225</sup>

La obra de arte “postaurática”,<sup>226</sup> esto es, la obra para la experiencia estética -la que se define por su valor para la exhibición- es aquella que no deriva en modo alguno de la vivencia mágica sino que por el contrario es independiente de ésta. Es la obra que adquiere una objetividad y especificidad que le es propia. Es decir, es la obra que permite un nuevo tipo de participación en la que es posible el intercambio entre quien la crea -el artista- y quien la admira -el espectador-. Es un arte en el que según Echeverría “vence lo político sobre lo mágico-religioso”.<sup>227</sup>

Es lo mismo que otros filósofos han explicado como el inicio de una nueva práctica del arte en la que predomina lo político y que tuvo sus orígenes a partir de las vanguardias del siglo XIX. Con ellas inició el camino para lo hoy se ha llamado arte contemporáneo (o post-histórico) en el que se da un proceder inédito para el arte y los artistas. Es a partir de los años sesenta del siglo XX en el que parece surgir un nuevo afecto de época en el que otra subjetividad -ahora política- capaz de recuperar la vida, lo mismo que en palabras de Byung Chul Han es recuperar las formas bellas de la vida.<sup>228</sup>

<sup>225</sup> Echeverría, *op.cit.*, p. 102.

<sup>226</sup> Como obra que se emancipa del aura metafísica.

<sup>227</sup> *Ibid.*

<sup>228</sup> Byung Chul-Han, *La desaparición de los rituales*, Barcelona, Herder, 2021.

## Del arte contemporáneo como ruptura definitiva

...Sabias tejedoras que me arrullaron entre hilos para entender que saber hacer arte siempre será saber vivir.

Juan Padilla

Desde hace más de veinte años se han hecho planteamientos que definen una distinción entre lo moderno y lo contemporáneo. Una distinción que ha permitido que se hable de la hibridación entre curaduría y creación o entre intervenciones políticas y arte. Sin embargo, ha sido una distinción que pone en tensión la idea misma de las narrativas que se han instituido en torno a la historia del arte.

En relación a esta diferenciación entre arte moderno y arte contemporáneo Arthur Danto menciona que el contemporáneo es un arte post-histórico, explica que lo es en tanto no hay posibilidad de una dirección narrativa que lo enmarque. Es decir, plantea que no existen un conjunto de criterios establecidos desde discursos como la crítica, la historia del arte, la estética o los manifiestos que dispongan las condiciones para reconocer los productos propios del arte.<sup>229</sup>

Para Danto esta ruptura entre lo moderno y contemporáneo es posible a través de lo que él define como una conciencia histórica que se alcanza desde los años sesenta –específicamente con el arte pop de Warhol– y a partir de la cual se genera una suerte de “entropía estética”.<sup>230</sup> La cual explica como un arte en el que se han borrado los límites entre arte y no-arte o en el que desaparece una clara distinción entre un objeto ordinario y un objeto artístico. Es una distinción que este historiador del arte ubica en la obra llamada “cajas brillo” de Warhol –en ésta la diferencia entre un objeto doméstico y un objeto de arte se diluye–.

Este límite entre arte y no-arte también se puede comprender a partir de los últimos planteamientos sobre la autonomía del arte a través del arte puro hechos por Clement Greenberg –la cual fue para Danto la

---

<sup>229</sup> Según Danto la última gran narrativa es la de Clement Greenberg quien señala que el arte moderno consiste en el movimiento que lleva a cada arte al encuentro de sus propios elementos, se habla así de autonomía del arte o de arte puro.

<sup>230</sup> Arthur Danto, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.

última narrativa posible—. En este punto Greenberg ubicó el expresionismo abstracto estadounidense al mismo tiempo que consideró a una segunda generación de artistas que, desde los años cuarenta, habían empezado a abandonar la subjetividad y gestualidad expresionista. Se trata de una nueva abstracción pictórica en la que los pintores comenzaron a usar técnicas innovadoras en formatos gigantescos que les permitieron alcanzar la abstracción total.<sup>231</sup>

Algunos de estos pintores, como es el caso de Clyfford Still, empezaron con composiciones basadas en planos grandes. Desde los años treinta del siglo XX este artista de la escuela de Nueva York se diferenció de otros pintores al dejar las representaciones figurativas relacionadas con el surrealismo para alcanzar una mayor abstracción. En esta etapa comenzó a cambiar los títulos de sus obras por números con la intención de evitar cualquier posibilidad de interpretación; además sus lienzos comenzaron a ser predominantemente verticales y de gran formato. Éstos parecían estar bañados por manchas con colores altamente contrastados que buscaban darle una carga emotiva al color mismo (véase la figura 5).



Fig. 5. (PH-578); Clyfford Still; Óleo sobre lienzo; 254 x 176.5 cm.;

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/still-clyfford/1965-ph-578>

<sup>231</sup> Cfr., Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos*, Edición de Félix Fanés, Madrid: Siruela, 2006.



Still consideraba que el arte era capaz de transformar la vida humana. En una ocasión dijo “[...] no es sólo pintar, cualquiera puede poner color a un lienzo. La pintura es una cuestión de consciencia”.<sup>232</sup> Es por ello que sus grandes lienzos evitaban cualquier referente directo para concentrarse exclusivamente en evocaciones naturales, las cuales solían salir de los bordes de la tela. La intención era la de situar al espectador ante un objeto en sí mismo, es decir situarlo frente al lienzo. Así antes que capturar una imagen del mundo, buscaba sobrecoger al espectador a través de la apariencia abstracta y las cualidades matéricas de la superficie pictórica.

Otro de los pintores que fue definitivo en la ruptura que originó prácticas propias del arte contemporáneo es Frank Stella, quien dio un paso definitivo del lenguaje abstracto hacia el minimalismo. Stella reemplazó los gestos de los expresionistas abstractos por redes geométricas con líneas paralelas y simétricas. Con la intención de provocar una experiencia emocional convincente usó una geometría intuitiva para enfatizar la presencia física del cuadro. Al respecto él mismo decía, “hay dos problemas en la pintura. Uno es averiguar qué es la pintura y el otro es averiguar cómo es una pintura”.<sup>233</sup>

Así, antes que pretender la ilusión de un objeto o de una situación determinada buscaba mostrar el objeto como tal. Para ello usaba tonos mate y bastidores gruesos que le permitían resaltar la voluptuosidad del cuadro ante los ojos del espectador. Más que provocar una ilusión, pretendía provocar una experiencia matérica y espacial. Así lo explicaba: “mi pintura se basa en el hecho de que sólo lo que puede verse allí, está allí”.<sup>234</sup>

---

<sup>232</sup> Catálogo de la exposición en el Museo de la Reina Sofía. Madrid, 1992. [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1992008-fo\\_es-001-clyfford-still.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1992008-fo_es-001-clyfford-still.pdf)

<sup>233</sup> Frank Stella, *Working Space*, Harvard University Press, 1986.

<sup>234</sup> *Ibid.*

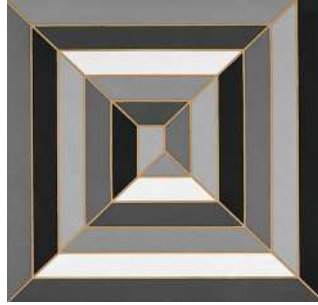


Fig. 6. *Sin título*; 1966; Frank Stella; Acrílico sobre lienzo; 91.5 x 91.5 cm.; Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. N° INV. 765 (1983.31). Sala 49

En la pintura de la figura 6 se observa el esquema compositivo usado por Stella, allí una serie de cuadrados concéntricos cubren completamente la superficie para generar un movimiento en espiral que parece extenderse fuera de los límites del cuadro. A esta intención expansiva él mismo la llamó “maximalista” para referirse a pinturas con cualidades escultóricas ya que requerían desbordar los límites del lienzo. Lo que Stella pretendía era mostrar la literalidad del objeto –el cuadro– sin ningún tipo de ilusión o categorización. “Un cuadro es una superficie plana con pintura en ella, nada más”, decía.<sup>235</sup>

Fueron este tipo de obras las que cambiaron definitivamente el rumbo del arte. A partir de ellas se abrió el camino hacia el minimalismo, el cual buscaba provocar un gran impacto visual en el espectador al evitar cualquier referencia a algo externo a la obra. El minimalismo buscaba influir en el espacio propio de la obra y en quienes estaban cerca de ella, para esto se usaron escalas imponentes donde se combinaba la simplicidad con la enormidad. La intención era que la obra llevara al espectador a considerarla como un objeto real y no como parte de una ilusión espacial. Así el objeto minimalista se representaba a sí mismo.<sup>236</sup>

Esta nueva mirada del objeto artístico promovida por el minimalismo inicialmente fue muy cuestionada. Es el caso del crítico de arte Michael Friend, quien consideró que era un exceso el que las obras minimalistas

<sup>235</sup> Stella, *op. cit.*

<sup>236</sup> Cf., Dorling Kindersley, *Arte la guía definitiva*, México D.F., Pearson Educación de México (2011) p. 529.

dirigieran su atención sólo al contexto que las rodeaba antes que pretender involucrar directamente al espectador.<sup>237</sup> Esta nueva relación de la obra con el espectador buscaban provocar un estado de conciencia sobre el sujeto mismo a través de la relación con objetos en el tiempo y el espacio.

Un ejemplo de ello se encuentra en la obra de artistas como Robert Morris quien en 1967 realizó esculturas con materiales flexibles a las que llamó de “antiforma”. Con ellas pretendía evitar la contemplación del espectador frente a los detalles de la forma para enfatizar su propia relación con este material ubicado en el espacio colgado en la pared después de realizarle cortes (véase figura 7).



Fig. 7. Rudy Burckhardt. Sin título de Robert Morris; 1967;  
*Documentos de Ellen Hulda Johnson, 1872-2018.*  
*Archivos de Arte Americano, Institución Smithsonian.*

Para Jaques Rancière este nuevo estado de conciencia generado desde el arte se instauró a partir de la que él llama, la paradoja fundadora de Schiller. La cual consiste en lo siguiente: “el arte es arte a pesar de que es también no-arte, una cosa distinta al arte”.<sup>238</sup> Según Rancière esta paradoja implica que no es necesario considerar un fin de la mo-

---

<sup>237</sup> Michael Friend, *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, Machado, 2004.

<sup>238</sup> Citado por: Gustavo Quirolla, *La estética entre lo moderno y lo contemporáneo. En Once. Tercera Cohorte / Maestría en artes plásticas y visuales*, (pp. 25-29), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2006.

derinidad o una explosión hacia la posthistoria, por el contrario plantea que existe una contradicción originaria continuamente en marcha.

A partir de esta continua contradicción es que el arte contemporáneo establece una nueva relación entre arte y no-arte, así como entre arte y vida cotidiana, o entre arte y habitabilidad del mundo. Es así que criterios del arte como el de “intersticio social” de Bourriaud, o como “resonancia de un mundo” de Nancy, o la de “bloque de sensaciones” de Deleuze son los que permiten reconocer en el arte contemporáneo la posibilidad de configurar afectos que recuperen la vida, su goce y dignificación.

En el apartado siguiente se expone la obra de un artista que recurre a prácticas artísticas milenarias de su lugar de origen relacionándolas con procedimientos propios del arte contemporáneo. Su pretensión es la de suscribir un afecto, una emoción vital, a través de acciones artísticas que permitan sanar la vida.

## Una obra contemporánea en un contexto indígena de Chiapas

Hay algo que viene y que está delante de mí. Una forma sin forma. La que construimos, la que nos duele y nos marchita, la que me entorpece al caminar y que me permite volar. Hay un espacio y una fuerza, un algo distinto; que me cambió la vida, que cambió mi historia y borró el destino. El arte.

Juan Padilla

En este apartado se expone una obra artística llevada a cabo del año 2019 al 2020 por Juan Darío Padilla Suárez, artista egresado de la licenciatura en artes visuales de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Oriundo del municipio de Venustiano Carranza en Chiapas, Juan Padilla desarrolló durante más de diez años un proceso de investigación y creación artística en torno a un arte milenario de la región maya de Chiapas: la elaboración textil entre los totikes.

El arte textil entre los mayas en las diferentes épocas de su larga historia como pueblo de una avanzada cultura artística, material y científica constituye un hito que define en gran medida su identidad y estética cultural a través del tiempo. La elaboración de telas o prendas

ricamente decoradas hace parte de una arte milenario que constituye la herencia artística de un pasado maya que pervive en el telar de cintura, en el bordado, en el huipil, en los trajes de uso cotidiano y ceremonial.<sup>239</sup>

En la obra contemporánea de Juan Padilla titulada *En prueba de mi fe al afecto*, se desarrolló un proyecto integrado al Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico de Chiapas (PECDA). Es un proyecto en el que se buscó articular el proceder de la práctica textil con las del arte contemporáneo. En la página web dedicada a exponer su obra se lee lo siguiente:

En *Prueba de Mi Fe al Afecto* es un ejercicio en forma de dispositivo artístico-relacional que busca ser un manifiesto sensible, además de un nodo para reflexionar sobre el dolor y la sanación por medio de los hilos, la metáfora y el tiempo/vida.

La pieza audiovisual que se presenta –uno de los elementos que integran el dispositivo– forma parte de la documentación de la acción textil con la señora Guadalupe de la Torre, mujer tejedora del barrio Santa Rosa de 61 años, quién efectúa un proceso peculiar dentro de las técnicas del tejido de Venustiano Carranza, la elaboración de una tela de tipo *Xach'al No'* (hilo estirado/hilo partido). Una prueba de memoria, de sensibilidades encontradas, de gestos silenciados, de dolor y de paciencia. (Padilla, <https://fb.watch/o7MjlUilm/>. Consultado en diciembre de 2022).

Es una propuesta que él explica desde el arte relacional. Lo cual, en sus palabras, consiste en desarrollar un dispositivo sensible a partir de una reflexión acerca del dolor y la sanación como tema. Se propone así una estrategia incluyente en donde los hilos, la documentación de testimonios trágicos de la vida de las tejedoras, el sonido, la siembra de la milpa, hacer las tortillas, el dibujo, la fotografía, la palabra, la retórica, el latir del corazón, la pintura, la ciudad, el patio, la escultura, el ritual y la gráfica se transforman en un cuerpo sensorial que acumula el afecto y el percepto de la vida de un

---

<sup>239</sup> Cf., Claudia Gil, *El arte textil maya en los Altos de Chiapas, Devenir de una práctica cultural*. UNICACH, 2020, p. 12.



pueblo. Con la intención de generar un evento en el cual se produzca una oportunidad para pensar sobre el arte en Chiapas y su compromiso social fuera de la representación como forma tradicional y unilateral.



Fig. 8. *Fotografía*, 2020;  
Juan Padilla.

Por otro lado, explica que las proposiciones hechas a partir del arte contemporáneo sobre la forma artística se usan en este proyecto como herramienta y base discursiva para ponderar la experiencia efímera y eficaz por sobre el goce estético. En el anteproyecto expuesto al PECDA, Padilla mencionó que la obra se convierte en un dispositivo capaz de presentar un hecho y no de representarlo. Es decir, es capaz de vincularnos con una realidad que difiere de la realidad objetiva, por ello nos cuestiona y nos coloca ante una situación de conciencia, duda y reflexión. Esto es posible en tanto se asume que el arte debe sacudir la mente a través de una estrategia sensible, debe conmover nuestra humanidad, recordarnos que estamos vivos y traspasar nuestro corazón.<sup>240</sup>

<sup>240</sup> Juan Padilla, Proyecto presentado al PECDA, 2019. Compartido por el asesor del proyecto

Además, su proyecto se sustenta en la idea de que el artista no es ya un creador de objetos bellos, si no de experiencias sensibles y relaciones estéticas que se entretajan en la vida real de las personas y generan apuntes para poner en tela de juicio la forma en la que nos apropiamos y somos en el mundo. “El arte no es ya una técnica, es una forma de vida como lo planteara Joseph Beuys”, se lee en su texto que más adelante señala: “el artista es autor de un evento en el que todos forman parte, es catalizador de un ritual que se desarrolla en la vida, una “acción en directo” para cuestionarse y celebrar la existencia humana.”<sup>241</sup>

*En prueba de mi fe al afecto* propone un encuentro en el que las mujeres tsotsiles de Venustiano Carranza enseñan a tejer un remedio para el alma por medio del pensamiento y la sabiduría heredada de los antepasados para entender el presente y atravesar el futuro. Es un lienzo extraño tejido en el telar de cintura que se vuelve la máxima prueba de afecto; tiempo otorgado al suplicio de hacer lo que no se hace, de amar, aunque duela, de construir algo sin sentido aparente. De reforzar el legado y seguir sosteniéndolo con fuerza, hasta que duela.

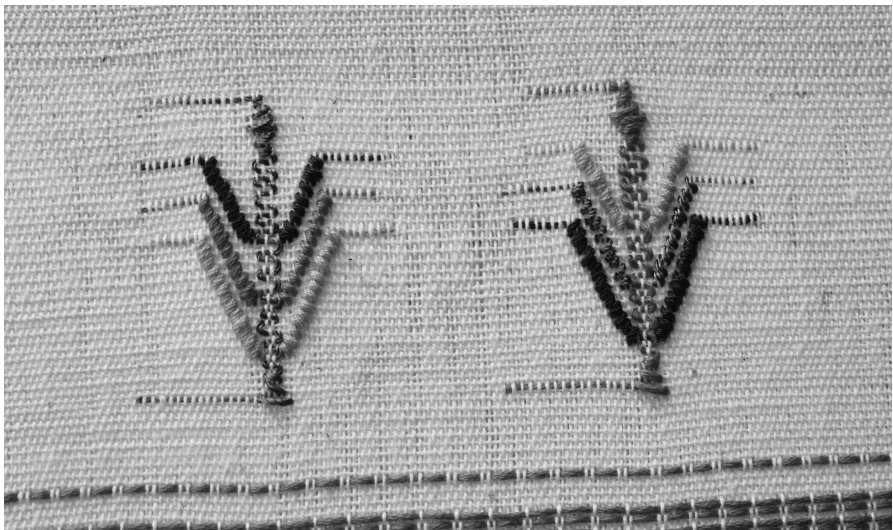


Fig. 9. Fotografía de brocado totike; 2020; Juan Padilla.

---

<sup>241</sup> *Ibid.*

*Jolov, jalam, jolovil, pok', yalakil*, son términos en tsotsil –una de las lenguas mayenses más hablada actualmente en el estado de Chiapas– que se relacionan con el tejido y ninguno se asocia al talento o al arte. Tejer es algo inherente a la vida, es parte del *ch'ulel* de la mujer. “Es el arte antes del arte, el arte antes del tiempo, de la memoria y del símbolo”, expone este artista.

Tejer para las mamás totikes es un medio para sacar adelante a los hijos, alimento, vida, raíz, regalo, enseñanza de las abuelas para subsistir, pero también resistencia que duele en los ojos, en las caderas, en los brazos. Que a veces sabe a muerte, a abandono, tragedia, orfandad, hastío y oscuridad. Pasajes secretos de la vida que no deben ser contados para mantener la felicidad a flote. Estas palabras explican por qué este proyecto, según su propio creador, se propuso atravesar el límite de la creación individual para generar una colaboración e interrelación en la que el artista se diluye y se vuelve agente de cambio. En esta medida no sólo se procura la creación de un producto artístico, si no la socialización de una idea que busca permear en la sensibilidad de los participantes directos y el público como usuario.

Juan Padilla señaló que la obra o el resultado final se propone como una memoria o el registro de una convivencia íntima, en el que el acto de tejer se coloca como un proceso de sanación, en el que el relato y la confidencia ante la cámara y el textil mismo, se transforman en formas que suavizan el dolor. “Hace falta despertar en el mundo, pero comencemos con el lugar que habitamos.” expuso.<sup>242</sup>



Fig. 10. *Komen*; Juan Padilla;  
Escultura presentada en la Bienal de Monterrey, 2015.

<sup>242</sup> Diálogo directo con el artista.

Finalmente, este artista chiapaneco expresa que en su aspecto técnico es preciso también mostrar formas diversas de hacer arte o de pensar el arte en Chiapas. Dice que es necesario apoyarse en los que saben hacerlo muy bien, en este caso las tejedoras que han sabido mantener su labor durante más de dos mil años. Aprender de las comunidades indígenas, quienes sin ni siquiera tener el concepto “arte” dentro de sus lenguas han efectuado desde antes del origen del concepto en Occidente, formas artísticas que Joseph Beuys, los minimalistas o los artistas conceptuales hubieran envidiado.<sup>243</sup>

## Referencias

- BARRIOS, José Luis, *Máquinas, dispositivos, agenciamientos. Arte, afecto y representación*, México D.F., Universidad Iberoamericana, 2015.
- BOLÍVAR, Echeverría, *Siete aproximaciones a Walter Benjamin*, Bogotá, Desde abajo, (2010).
- BYUNG, Chul-Han, *La desaparición de los rituales*, Barcelona, Herder, 2021.
- Catálogo de la exposición en el Museo de la Reina Sofía. Madrid, 1992. [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1992008-fol\\_es-001-clyfford-still.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1992008-fol_es-001-clyfford-still.pdf).
- DANTO, Arthur. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 1999.
- FRIEND, Michael, *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, Machado (2004).
- GIL, Claudia, *El arte textil maya en los Altos de Chiapas, Devenir de una práctica cultural*. UNICACH, 2020.
- GREENBERG, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*, Edición de Félix Fanés, Madrid: Siruela, 2006.
- KINDERSLEY, Dorling, *Arte la guía definitiva*, México D.F., Pearson Educación de México (2011), p. 529.
- PADILLA, Juan, Proyecto presentado al PECDA, 2019. Compartido por el asesor del proyecto.

---

<sup>243</sup> Diálogo directo con el artista.

- QUIROLLA, Gustavo, La estética entre lo moderno y lo contemporáneo. *En Once. Tercera Cohorte / Maestría en artes plásticas y visuales*, (pp. 25-29), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2006.
- STELLA, Frank, *Working Space*, Harvard University Press, 1986.