



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

POSGRADO EN ARTES VISUALES

“IMPRONTAS LUMÍNICAS,  
LA IMAGEN A PARTIR DE LA INTUICIÓN Y PERCEPCIÓN DE LO  
SAGRADO”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA  
YADITH RÍO DE LA LOZA GÁLVEZ

DIRECTOR DE TESIS  
DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO.

MÉXICO D.F., MAYO 2010





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

# **“Improntas lumínicas, la imagen a partir de la percepción y de la intuición de lo sagrado”**

## **Índice**

Prefacio

Capítulo I “Improntas lumínicas”

- 1.01. Improntas en cuatro.....p. 13
- 1.02. Improntas en tres.....p.28
- 1.03. Improntas en dos.....p.40
- 1.04. Improntas en uno.....p.44

Capítulo II La conciencia de un ser creativo ( de lo poético y lo sagrado).....p48

- 2.01. Conciencia del espacio-tiempo sagrado.....p.50
- 2.02. La metáfora, vía hacia lo sagrado.....p.55
- 2.03. Conciencia histórica.....p 58
- 2.04. Conciencia creativa.....p 64
- 2.05 Conciencia fenomenológica.....p.69

Capítulo III La intuición, una senda creativa.....p.77

Confluencias

- 3.01. El arte cósmico según Tzara.....p. 86
- 3.02. Antonin Artaud, el poeta negro.....p. 92
- 3.03  
A propósito de la ritualidad wixaritari (huichola) y la obra entendida como objeto ritual.....p. 95
- A la postre.....p. 99

Referencias.

## Prefacio

En la presente investigación el lector se encontrará de inmediato con una propuesta hermenéutica\*\* en torno a una serie fotográfica realizada mediante la técnica del fotograma (registro lumínico de objetos dispuestos directamente sobre el papel fotográfico que, por sus características de translucidez u opacidad impresionan la emulsión de manera diversa al recibir luz controlada).

Esta propuesta presenta la particularidad de haber sido realizada por la autora de la serie . Lo anterior resulta de especial relevancia, ya que la cualidad específica del presente ensayo es la del ser un vínculo entre la imagen creada y su creadora, nexa que busca “arrojar luz” sobre cuestiones relativas a la producción-ejecución de las obras que aquí se muestran como parte de un proceso de entendimiento de las motivaciones fundamentales de un personal acto creativo.

Dado que el cuerpo teórico ha ido conformándose a la par de las imágenes, la investigación muestra desde el inicio, una formalidad que ofrece la retroalimentación constante entre la imagen y lo que de ella se dice. Por lo tanto, el lector encontrará en primera instancia, a manera de autoentrevista, un texto que acompaña a la propuesta visual que, se sugiere, sea

---

\* Como se sabe, la hermenéutica es interpretación (*ermeneia*, en griego significa expresión de un pensamiento). Las primeras tareas hermenéuticas fueron aplicadas a las Sagradas Escrituras . Aquí el término hermenéutica es entendido en concordancia con la postura de Gadamer, quien afirma que no existe un método hermenéutico ( al contrario de Dilthey ), pues el hermeneuta se encuentra siempre condicionado por su situación histórica. Para Gadamer la brecha de tiempo entre intérprete y obra puede ser precisamente el punto de contacto donde se da la comprensión. Comprensión que no puede estar libre de prejuicios, pues esa es la forma de estar en el mundo del ser humano (Dasein), el lenguaje es ya un prejuicio. Con base en lo anterior, la hermenéutica que se relaiza en este trabajo, se sustenta en la perspectiva gadameriana en la cual, la obra de arte, “algo tiene que decirnos”.

entendido como la verbalización de procesos mentales que ocurren durante la elaboración de las piezas así como frente a ellas, una vez terminadas.

La autoentrevista surge de la necesidad de hallar información respecto de la imagen en cuestión, que provenga de ella misma, es decir, de su proceso de creación, de sus preocupaciones más íntimas. Al realizar este ejercicio dialógico entre autor y obra se descubre que se efectúa una exploración de la conciencia que no opera en el plano de lo racional, sino en el de lo sensorial-emotivo, territorio por excelencia de la intuición. Ese diálogo entre autora y obra, va develando la relación que su proceso creativo tiene con la sacralidad. Lo sagrado se aborda a través de las interconexiones de la palabra poética, que aquí se plantea como una palabra fundacional, esencial al rito y al mito; el espacio y el tiempo que no son habituales, delimitados de lo ordinario, pero no aislados de la experiencia cotidiana y los cuales propician la percepción, la intuición de una relación de fuerzas generadoras de la creatividad.

Las relaciones planteadas entre el trabajo plástico y lo sagrado son parte de un proceso de observación profunda de las metodologías que la creadora de imágenes utiliza para formalizar su obra plástica, observación que se traduce en un “darse cuenta” de lo que acontece dentro y fuera de sí misma. Es por esto que la conciencia toma un espacio amplio en estas páginas para explicar cómo se vive dentro de su actualidad histórica, en el ejercicio de sus potencias creativas y la posibilidad de explorar el fenómeno creativo desde la experiencia propia como lo sugiere la fenomenología.\*

---

\* Cabe hacer mención que en este trabajo se usa el término “fenomenología” desde el aspecto de la experiencia corporal, apegándose a la vivencia creativa. Por lo tanto no se sigue al pie de la letra concepto alguno, sino que se reconocen similitudes del entendimiento de la corriente filosófica consolidada por Husserl con el procedimiento que ha acercado al autor a su obra. Tanto el trabajo plástico como la reflexión en torno de él tienen autonomía respecto de la aplicación de cualquier teoría porque surgen del área de lo dúctil, inasible y como dice Rodríguez Rial: de lo antepredicativo. Véase: Rodríguez, N., “El hechizo del Ser”, Ediciones Do Castro, Coruña, 2000.

Ahora bien, como consecuencia del reconocimiento de los factores generadores de la propuesta visual, el acto intuitivo emerge de la operación inconsciente para tomar un sitio específico dentro del proceso que hace posible el acto creativo. Toma un lugar privilegiado en el repertorio de herramientas de las cuales el artista hace uso para armar un proyecto plástico. Herramienta-guía que lleva la atención del ser forjador de imágenes hacia lugares, temas, objetos, autores que confirman las intuiciones que se le presentan en el transcurso de la apuesta creativa que es cada investigación.

He aquí un trabajo de introspección que sondea las motivaciones de la actividad creativa a través de la propia obra reconociendo la influencia, la aportación y la importancia de la otredad, la cuál más allá de servir como referencia, ofrece la posibilidad de ligar lo aparentemente inconexo.



Para comenzar a andar este camino que nos llevará a toparnos de frente con el objeto de nuestro estudio, una propuesta plástica, me remito a un par de pensamientos que nos serán de gran utilidad para comprender las ideas centrales que guían el presente trabajo. Ambas reflexiones han sido extraídas del texto *Cartas a un joven poeta* de R. M. Rilke. La primera de ellas tiene que ver con la mirada. ¿Hacia dónde tiene que dirigir la mirada el creador cuando busca saber “algo” sobre su trabajo?, ya sea su origen, su fundamento, su motivación o finalidad. Dice Rilke, a quien busca consejo y aprobación: “Está usted mirando hacia fuera, y precisamente esto es lo que ahora no debería hacer. Nadie le puede

aconsejar ni ayudar. Nadie... No hay más que un solo remedio: adéntrese en sí mismo.”

¿Quién puede descifrar el gran misterio creativo sino quien lo experimenta? Sin negar que se puedan emprender ejercicios de aproximación al fenómeno artístico, por medio de otras áreas o disciplinas del saber, un estudio que pretenda observar el ejercicio artístico desde el sitio de su génesis dispondrá del lenguaje propio del arte y de instrumentos afines para acercarse lo más posible al misterio que envuelve a la creatividad. Cuando dicho misterio por revelar es el del propio proceso creativo, quien se involucra en una empresa tal, genera un testimonio. El cual funcionará más tarde para otros que se interesen en comprender el suceso artístico y sus consecuencias plásticas.

Una opción para afrontar la labor introspectiva es “Volver a las cosas mismas”. Esta es una tarea fenomenológica según Merleau-Ponty. Conocer el mundo a partir de uno mismo desde la experiencia subjetiva de los códigos. ¿Acaso ésta no ha sido la manera de actuar desde siempre del arte? El presente trabajo atiende a la urgencia fenomenológica de observar ingenuamente el mundo del objeto creado, de estar como si fuese la primera vez frente a la obra, prescindiendo de toda *consideración de su génesis psicológica*. Ese “estar” sin prejuicios frente al objeto de estudio involucra a la mirada interna, al diálogo consigo mismo, pues como se verá, la imagen emite un mensaje personal a quien la observa.

Del diálogo esencial con la imagen se desprende la segunda consideración: ¿De dónde surge la actividad creativa? ¿Cómo comprender el surgimiento de la imagen? Siguiendo a Rilke, podemos compartir la siguiente propuesta: “Una obra de arte es buena si ha nacido al impulso de una íntima necesidad. Precisamente en este su modo de engendrarse radica y estriba el único criterio válido para su enjuiciamiento: no hay ningún otro.” Rilke enfatiza que la calidad de una obra de arte radica en que responda a una necesidad creativa, la cual

es vital. En este mismo tenor, si se descubre que no se puede vivir sin el ejercicio creativo, éste tiene fundamento. Con la intención de localizar esa necesidad en la producción de una serie plástica específica denominada “Improntas lumínicas” yo, como autora de dicha serie, ubico la noción de lo sagrado como eje rector de mi experiencia creativa. ¿Cómo llego a ello? Apoyada en una primera intuición: “el acto creativo en particular puede entenderse a semejanza del acto poético en general”. Como consecuencia de esta idea, la investigación acude a la palabra poética para dirigir el criterio expositivo hacia lo primordial del trabajo plástico. En ello radica una de las sencillas contribuciones que la investigación aporta a la hermenéutica de sus imágenes.

Así mismo, bajo el convencimiento de que el objeto de estudio de un artista visual es la imagen plástica y los procesos creativos que la generan, opto por disponer en primera instancia el trabajo visual. De esta manera, el primer capítulo, “Improntas lumínicas” nos adentra de lleno en el ejercicio de traducción del gesto creativo depositado en el soporte visual que es la obra y de ahí a la palabra. Transcripción que se basa en la posibilidad de encontrar información apegada a la imagen, de tal manera que de ella surja y aterrice en ella misma, evitando en la medida de lo posible referencias que distraigan la interlocución entre imagen y autor. Para este fin recurro al uso del texto fenomenológico en una modalidad de autoentrevista. La pertinencia de este recurso queda expuesta a lo largo del segundo capítulo “La conciencia de un ser creativo”, particularmente en “Conciencia fenomenológica.” Dicho segmento, al igual que los que se titulan “Conciencia creativa” y “Conciencia histórica” reflexionan sobre el acto consciente y su importancia para el desenvolvimiento del individuo creativo. En “Conciencia del espacio-tiempo sagrado” se expone el acto poético como una forma de existencia en el mundo y sobre cómo ese existir

nos comunica con lo sagrado y de cómo es que algunas imágenes propician su percepción. De estas últimas consideraciones se desprende un segundo inciso, “La metáfora, vía hacia lo sagrado”, en el cual se habla de cómo la palabra y a la imagen se unen en la visualidad por medio de la metáfora y del símbolo.

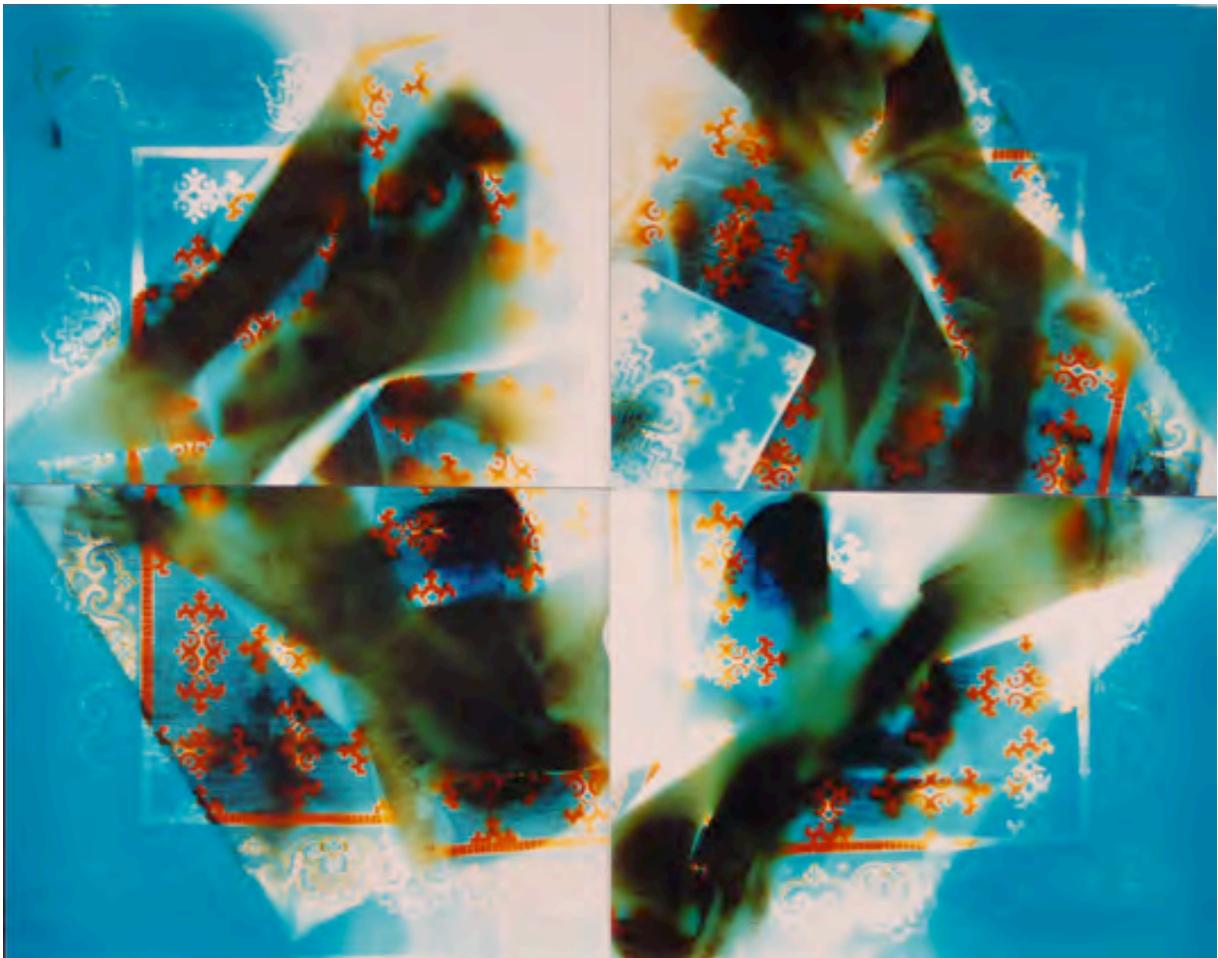
Ahora bien, en lo que respecta al tercer capítulo, en él se hallará la presentación de la intuición como actividad mental que conduce el desarrollo de una idea creativa hasta la plasmación de ésta en una obra artística. Una vez expuesto lo anterior se procede a dar cuenta de las confluencias que se detectaron en relación con el tema de la investigación. Con la finalidad de confirmar las intuiciones, es decir, tornarlas en certezas, se recurrió a sustentar la óptica con la cual se enfrentó el tema de la investigación a través de las posturas de artistas que plasmaron de forma escrita su postura ante el hecho creativo. De igual manera se encontrará una reflexión de un par de conceptos clave de la cosmovisión del pueblo wixaritari (huichol) manifiesta en sus imágenes, *iyari* y *nierika*. Los cuales han sido incluidos en este trabajo por la repercusión en el aspecto formal de la obra propuesta así como por su importancia ritual.

## CAPÍTULO I

“Improntas lumínicas, la imagen a partir de la intuición y percepción de lo sagrado”

### 1.01 Improntas en cuatro.

Elemento tierra.



“Impronta de tierra-viento”  
Fotograma/papel cromógeno  
90 x 110 cm.  
2008

No es tan grave que no podamos entendernos al primer encuentro.  
No por eso estamos perdidos.  
Pisamos una misma tierra. La tierra es lo primero.

Eduardo Nicol.

Estoy frente a ella o ella está frente a mí. Es una cuestión de ubicación, la observo o me observa. La dirección de la mirada es ya una comunicación, una entrevista.

**Yadith:** Son varias las interrogantes, la primera que planteo es el porqué de la forma pues mi mirada la recorre y no encuentra punto fijo en donde posarse, pareciera que incluso dentro de ella hay movimiento. He decidido no señalar dentro de tu mapa un centro, pues me agrada la sugerencia de los cuadrantes, mas no he querido limitar las ondulaciones. Me parece que la guía suficiente y necesaria para pensar la imagen en cuatro son las rectas que la recorren, una horizontal y otra vertical. ¿No es así?

**Médium:** Te recuerda a la tierra porque te han enseñado los puntos cardinales. Te orientas en un espacio tomando en cuenta siempre esta referencia. Esta noción que funciona en ti todo el tiempo fue esencial en la elaboración de esta impronta, y de las demás que fueron creadas con el mismo principio de orientación. En la obscuridad tu cuerpo se desplaza en el espacio midiendo constantemente las distancias (*Nombrar y hacer el nombre en la ceguera palpatoria*. Poema de Octavio Paz “de Jose Lezama Lima”), calculando con el tacto las cuatro orillas del papel y disponiendo los objetos que colocas para obtener su huella lumínica de manera que cada cuarto coincida con los restantes.

Es verdad que la orientación es significativa. Por eso has pensado en mapas. El centro has sido tú y así sugieres que se perciba quien se coloca frente al mapa. Un centro a partir del cual se despliega el mundo, un mundo dúctil, transformable, maleable.

Un centro que sea como dice Calvino: *Un lugar de la mente, fuera del espacio y del tiempo, pero capaz de identificarse con los lugares y los tiempos de toda acción dramática.*(Calvino,2002:127)

**Y:** Eso es lo que busco constantemente, identificarme. Así es como surgen mis ideas visuales, a partir de una fuerte identificación con el motivo. Al principio, pareciera que sólo es un deleite formal lo que me lleva a ciertos objetos, más una vez reflexionados, llevados a otra dimensión, digamos; llevados por la *acción dramática* a mi mundo creativo, revelan su importancia oculta o por lo menos en parte. Por ejemplo, descubrí que la intención de armar en segmentos de cuatro algunas piezas coincide con la cosmovisión prehispánica inscrita y reflejada en toda su cultura, que constantemente alude a seis puntos cardinales: norte, sur, este, oeste, arriba, abajo. “ Los brazos son los ejes norte sur y oriente poniente. La intersección señala el quinto punto cardinal, el arriba-abajo.” (Westheim,2006;31) Lo que se encuentra fuera de esta delimitación corresponde al caos, a lo informe.

**M:** La imagen es un territorio, tú territorio creado. Invitas a transitarlo. Pero para ello hay que disponerse, abrirse a las posibilidades espaciales. Más allá de lo aprendido y controlado. Así uno se vuelve eje y parteaguas de lo que habita en el fondo y de lo que habita por arriba:

...en el polo norte un enorme pavoreal despegará lentamente el  
sol  
en el otro polo estará la noche de los colores que devoran serpientes  
deslizamiento amarillo

las campanas  
nerviosas  
para dar luz los rojos marcharán  
cuándo pregunto cómo  
los fosos aúllan.  
señor mi geometría.

Tristán Tzara.



“Impronta reloj solar”  
Fotograma, imagen digitalizada, caligrafía /papel cromógeno.  
80 x 100 cm.  
2008

Lo has leído y te has asombrado. No has hecho la imagen después de leer el poema, es como si el poema describiera a la imagen. Esta imagen surge desde el principio de los tiempos. Sólo revives una lejana impresión, la de la luz en un amanecer que son todos los amaneceres.

**Y:** Pienso en el tiempo. En aquel que es medido y es medida. El sol como gran símbolo de la vida lleva implícita su contraparte, tal vez por eso los atardeceres resultan nostálgicos para ciertas sensibilidades. La luz, en el amanecer es más fría que en el ocaso dando lugar a tonalidades distintas, más violáceas, naranjas y rosas surcan el cielo acompañando al astro a su morada temporal de tinieblas. Leo en Artaud estas palabras: *El fondo mismo de la antigua cultura solar consiste en haber señalado la supremacía de la muerte.* Añade que ahí radica el *verdadero secreto*. (Artaud, 2004;184) Al mismo tiempo, el ciclo solar con su nacer y su morir, con su envejecer- rejuvenecer algo nos muestra...

Me detengo a pensar cómo la superficie azul me llevó a pensar en el sol, pues no se debe a una relación obvia de ubicación (el cielo es azul y en el cielo está el sol). *El sur, de color azul, es la región del dios solar y de la muerte en la piedra de los sacrificios; es la morada de los guerreros caídos en batalla...* (Westheim,2006;33). El sol, el astro rey, su presencia masculina es innegable, mas no percibo en esta imagen violencia alguna de guerrero, de batalla. Veo un sol apacible, casi marino. ¿Será que puede pensarse en lo masculino sin evocaciones de dureza? ¿Existe una faz de lo masculino que transita por la suavidad que se asocia con lo femenino?

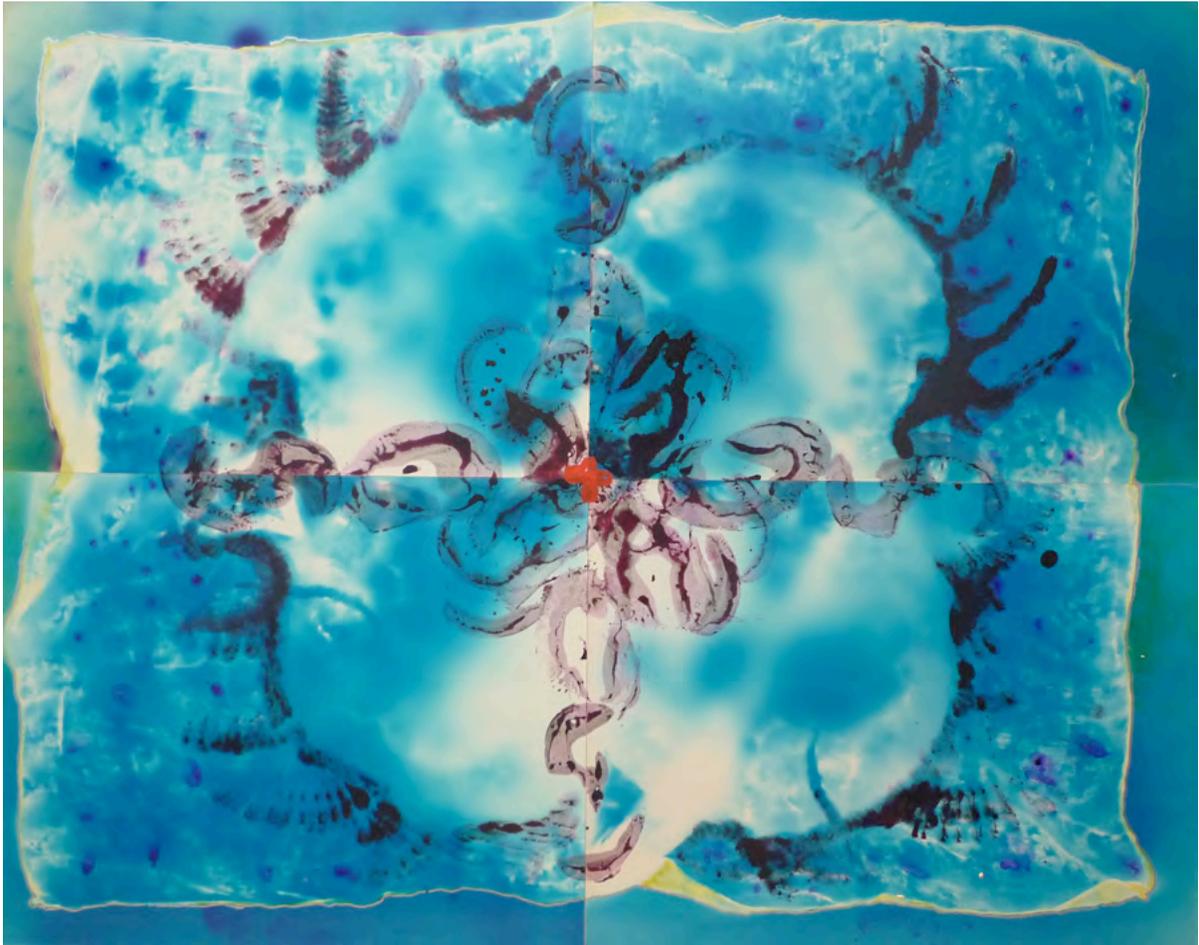
**M:** Veo que la interacción del color cálido (naranja) con el frío (azul) puede ser la razón de este vaivén entre los opuestos complementarios. De ser así, lo caliente gira sobre lo frío y las ondulaciones que se ven en el fondo aumentan la sensación de rotación de este *sol* que marca un punto incierto del día. Tanto puede ser el frío comienzo, un amanecer, como un caluroso crepúsculo con viento fresco.

**Y:** ¿De qué manera se relaciona la “Impronta reloj solar” con tu percepción del tiempo?

Hablábamos de dureza masculina y suavidad femenina asociada al símbolo solar y la temperatura de la luz, fría, marina. Bachelard dice: “El misterio poético es un androginia” (sic) (Bachelard,1999;95) ¿Ha llamado esto tu atención?

**M:** El tiempo que se vive en “Impronta reloj solar” no es un tiempo común, es un tiempo “suspendido” mas no “congelado”. Es decir, un tiempo que transcurre, evidentemente, pues sino sería imposible distinguir un antes y un después de ese tiempo, pero una vez que uno se adentra en él no se percibe.

Bachelard hace mención a un tiempo masculino y a uno femenino. La unión de ambos da como resultado un tiempo “andrógino”. Siento el estado poético como un no tiempo, en ese sentido me agrada que en este reloj no se pueda leer una hora numérica pues tiene letras y no están dispuestas en los puntos que corresponden a la orientación cardinal. Entonces, el “estado poético” no ofrece una orientación fija, sino una construcción del espacio particular a cada “visitante” y en este construir a través de la visión se adentra en su propio tiempo.



“Impronta de la danza”  
Fotograma, monotipia, cochinilla grana y acrílico/papel cromógeno.  
90 x 110 cm.  
2008.

¿Y todo lo que he vivido,  
me pregunto, toda el agua escurrida entre mis dedos,  
todo lo bailado, no es un sueño?

Luis Cardoza y Aragón.

**M:** Cuando descubrí el color de la grana quise plasmarlo, involucrarlo en la imagen a través de una impronta. ¿Cómo conservar esa primera “impresión” del contacto con el pigmento?, ¿cómo trasladar el impacto del magenta en toda su saturación al papel fotográfico? Y además, ¿cómo hacerlo explorando su simbolismo primario?.

Recordé los sellos, aquellos que en la educación temprana los niños realizan con diversas verduras (betabel, papa). La experiencia temprana que da acceso a la comprensión de la huella, estampa que se prolonga del propio cuerpo al cuerpo de los objetos.

Parto el tubérculo en dos mitades, observo que surge una forma (simétrica) que inmediatamente asocio a las huellas que representan el traslado humano, un camino, un desplazamiento. Mezclo la *tlapanochestli* \* con acrílico y pierde su tono, se agrisa, el delicado pigmento orgánico se altera fácilmente. Para conservar la presencia del color cálido “cierro” la imagen con cuatro huellas digitales colocadas estratégicamente en su centro, a su vez forman una pequeña coordenada, un eco diminuto del terreno que delimita un área cuadrangular segmentada en cuatro partes. Así queda señalado que del centro surge la dinámica del traslado y al centro regresa. Hay un flujo ordenado y continuo que se encuentra contenido en la imagen. Sigo con la vista el margen amarillo que delimita el espacio, la escena.

---

\* cochinilla grana.

**Y:** Pienso en la danza. Las huellas, su disposición, no siguen un andar habitual, sino que describen pasos que se asemejan a las trayectorias de un baile. La danza se desarrolla en un espacio establecido, acotado y el tiempo que la marca, que la acompasa y que la sostiene no es el tiempo habitual sino uno específico, el del movimiento corporal acompasado.

Pienso en el tiempo, en el “tiempo concentrado” que Eliade describe como *una dimensión específica del teatro y del cine*. Actos del hombre “moderno” en los cuales ejercita, de forma más o menos inconsciente, reminiscencias del tiempo *mágico-religioso*. (Eliade, 2005; 34). En este sentido la fotografía también concentra el tiempo, más que congelarlo en una dimensión inmóvil concentra el tiempo en un espacio visual dinámico. La fotografía, invento “moderno”, hace uso de materias milenarias, muestra, a su manera, las dimensiones propias de lo humano.

Es interesante observar cómo la fotografía involucra al tiempo en forma destacada, incluso más que otras áreas artísticas. Pero esta forma es dominante, controladora, cautivadora del tiempo, pues se habla de cómo la imagen fotográfica “captura”, “detiene”, “atestigua”, “congela” los instantes y todavía más allá, es capaz de actuar sobre las almas de los sujetos de la misma forma. ¿Será la instantaneidad lo que motiva este pensar-sentir alrededor del acto fotográfico?

**M:** “La obra, puesto que es vehículo de Eternidad, busca paralizar el tiempo(...)La obra, como busca la Eternidad que la ha poseído, es miedo al tiempo.” (Murena, 1995:79)

**Y:** Hay imágenes que representan, la intención de la imagen sagrada es “presentar”. El tiempo va implícito en la función, hacer presente es a la vez actualizar, traer al presente aquello que puede existir en otro tiempo.



“Impronta de la presencia”  
Fotograma y estampa/papel cromógeno  
80 x 90 cm  
2008

Yo no percibo un cuerpo: percibo una expresión la cual sólo puede producirse como un acto en cuya complejidad participan lo que después llamaré el alma y el cuerpo.

Eduardo Nicol.

**Y:** Comencemos por el título. De ahí podemos elaborar algunas preguntas que nos permitan adentrarnos a lo que esta *Impronta* nos propone.

Cuando pienso en una presencia, en primera instancia, pienso en una presencia física, de una persona, aunque sé que puede tratarse de presencias no humanas, aquí observo claramente que se trata de una presencia de ser humano. Lo sé por unas huellas inconfundibles de las palmas de unas manos con sus cinco dígitos. Ahora bien, es pertinente preguntar ¿de quién son esas manos?, ¿puede identificarse a un sujeto en particular con estas huellas?, ¿hay una intención en la imagen de hablar de identidad?

**M:** Hubo una necesidad al término del armado de la impronta lumínica, de la impronta fotográfica. Aquella necesidad involucraba a las manos como presencias. Es decir, no importa que por medio de algún procedimiento se pueda llegar a saber si esas manos son de un individuo en particular. Lo relevante es adentrarse en el símbolo mano a partir de evidencias primarias. Evidencias tan básicas como el reconocimiento del propio cuerpo y lo que se puede hacer a través de él.

**Y:** ¿Es un reconocimiento del aspecto manual de la creación plástica?

**M:** En efecto. Esta idea se refuerza al decidir que las huellas formen parte de la centralidad visual de la obra. No son decorativas ni accesorias, sino núcleo. Observa su color, son cálidas. No han actuado fríamente, no son mecánicas, mediante ellas se ha manifestado un sentir y una actitud hacia la creación de la imagen.

**Y:** También observo que son simétricas, están dispuestas como se verían en una persona que muestra sus palmas con los antebrazos hacia arriba en una actitud de oferencia. Sin embargo en esa postura hubiesen dejado la marca del anverso de la mano, no la palma. Lo

anterior es una incongruencia interesante. Ahora, si pensamos que estas dos manos pertenecen a una misma persona, ¿a quién pertenece la tercera?

**M:** Habrá que contestar en un sentido simbólico, pues en él se desplazan la obra y su lectura. El símbolo es polisémico y nuestra intención no es detenerlo en su fluir hacia las diversas posibilidades de sentido.

**Y:** Sólo dirijo mi atención a características observables de la presencia visual de la tercera mano. En relación a las otras dos posee una armonía cromática, pero del fondo se separa por ser de un color complementario. Su disposición, guiada por la dirección de los dedos apunta al contrario del par de manos, hacia arriba. Por el dedo medio o cordial pasa el eje vertical de la imagen. Como última evidencia: se trata de una mano diestra.

Si eludimos el significar y queremos acercarnos al símbolo por medio de las cualidades de la figura en cuestión, ¿qué podría resultar de ello?

**M:** “El símbolo no significa nada. O, mejor dicho el significado del símbolo deriva de nuestra participación en el propio símbolo. Si yo me acerco al símbolo lo destruyo” (Panikkar, 2004: 395)

**Y:** Visto así, se requiere que cada espectador observe la imagen para develar al símbolo. Si aquí se dijese: “tal color simboliza tal cosa” se estaría forzando la naturaleza simbólica de la imagen. Pareciera que el símbolo se resiste a ser definido por palabras, como si su vehículo expresivo radicara en otra forma.

Ayudados así, de estas consideraciones, quedamos invitados a reconocer que las huellas pueden ser resultado de las manos del creador de la obra, pero también, del espectador que al interactuar con la imagen descubre o revela al símbolo que existe en ella. Tal vez, después de “tocar la imagen” sepa por consiguiente, el carácter oculto de la obra en general, y en lo particular, qué tipo de presencia se manifiesta con la tercera mano.



“ADAI”  
 Fotograma/papel cromógeno e impresión digital.  
 55 x 70 cm.  
 2008.

Para vivir en el mundo hay que fundarlo, y ningún mundo puede nacer en el caos  
 de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano.

M. Eliade.

**Y:** En esta imagen encuentro dos campos visuales de gran fuerza: el campo de la imagen y el de las letras. Estos dos campos no están en tensión, pareciera como si de uno, el de la imagen, se desprendiera el del texto. Esto sucede si hago una lectura de arriba hacia abajo, más al recorrer la obra en sentido opuesto la palabra pareciera ser la base de la imagen, una especie de pedestal. ¿Qué relación guardan estas dos áreas, la una con la otra?

**M:** Un objeto que consta de cuatro esquinas es manipulado en un espacio sin luz. A la vista, estas cuatro esquinas resultan idénticas pero al tacto se presentan distintas. Al disponerlas sobre el papel fotográfico me doy cuenta que no tiene caso esforzarme en que su posición sea idéntica al resto. Así que decido que cada una tome una postura diferente al momento de lanzar la luz sobre ellas. Para orientarme en estos movimientos establezco que cada punta sea una referencia a mi derecha, a mi izquierda, a mi arriba y a mi abajo. Mantengo esta idea al llevar al texto esta experiencia espacial, pero esta vez pienso en la lectura y en la escritura, en su ejecución. He aprendido a escribir dentro de un sistema (occidental) en el cual se comienza la escritura en el punto A (arriba)- D (derecha). Esta coordenada guía muchos de mis actos, del ejercicio de leer y del escribir se impregnarán infinidad de actos. ¿Se piensa en este orden?, ¿Se sueña en este orden?, ¿Se camina siguiendo este orden?.

Ahora pienso en un espejo. Del otro lado está la coordenada A (abajo)- I (izquierda). La contraparte.

**Y:** Se pueden establecer, a partir de lo descrito algunas relaciones: Arriba está la imagen, mejor dicho; soportada por la palabra está la imagen. Abajo está la palabra como cimiento de la imagen. Existe una relación recíproca entre ambas lecturas.

En el caso particular de “ADAI” sucede que la percepción del espacio sugerido por las cualidades de un objeto, el cual fue reconocido táctilmente dio cabida a la concepción de la obra en su formato y en su concepto. Se observa que existe una forma de interactuar particular (haptica) entre imagen y texto, como dice Heike Freire: “Como el gesto, la escritura se despliega en el espacio, su sustrato formal es espacial más que formal.” (2005:167) ¿Podemos decir que la imagen es un gesto?

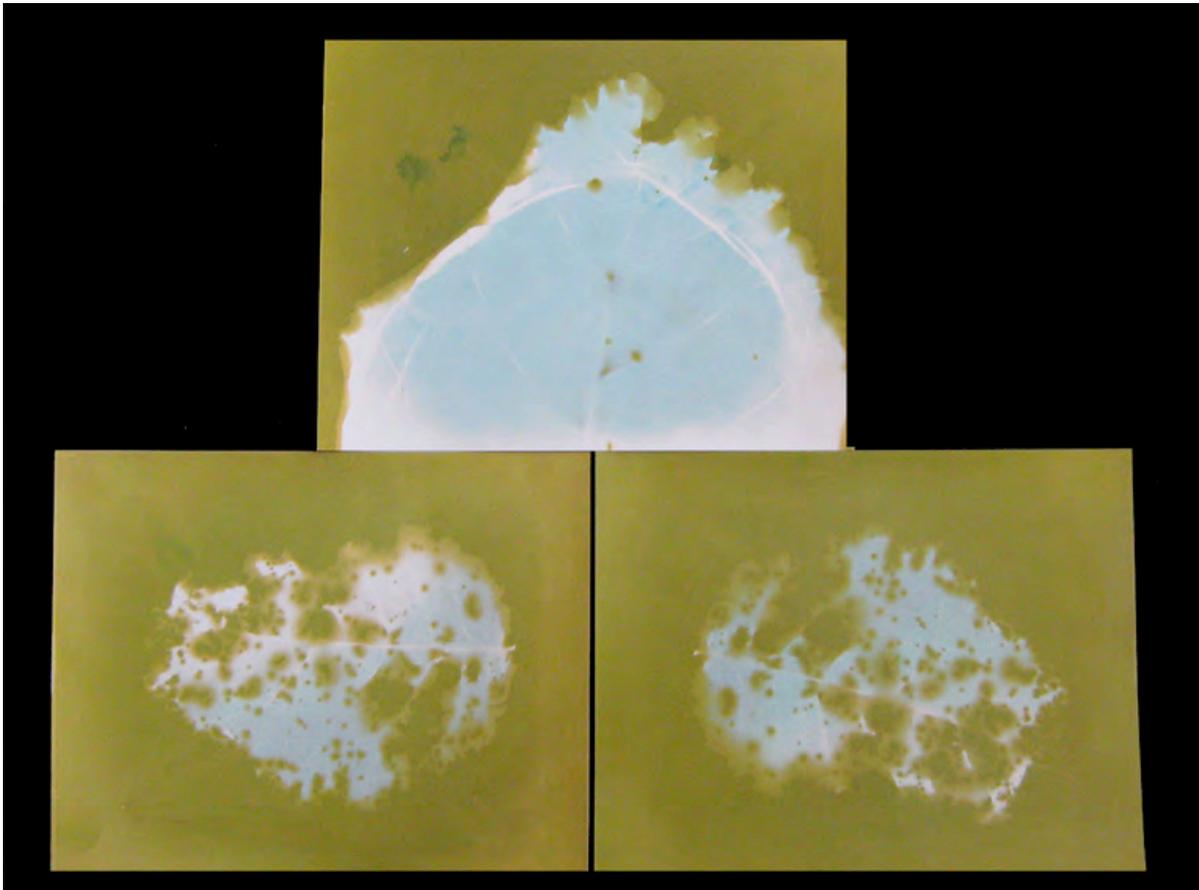
**M:** Más que el gesto en sí, la imagen es el resultado de un gesto creativo. Las improntas son la consecuencia de la intención de dar constancia de una actividad creadora. Hacemos muchos gestos, el movimiento humano está cargado de gestualidad pero no todos los gestos tienen como intención el materializarse, transferirse a un soporte.

**Y:** ¿Qué sucede con el gesto-texto que se ve al fondo de las letras mayúsculas en “ADAI”

**M:** Es un texto cifrado que corresponde a cada una de las experiencias vividas en los puntos respectivos. “La obra de arte es una escritura cifrada en la que quedan vestigios de la operación del arte.” (Murena, 1995:76). Así, la imagen queda como una evidencia que hay que descifrar, información que habla de una vivencia y la trasciende.

## 1.02 Improntas en tres

### Elemento aire



“Impronta de la aparición-desaparición”

Fotograma/papel cromógeno

60 x 85 cm.

2008.

...dentro de la totalidad de lo manifestado el Hombre es el mediador que debe hacer pasar de la potencia al acto a todo lo que se manifestó.

H. Murena.

**Y:** Pasamos del cuatro-tierra al tres-aire. ¿Por qué relacionar al número tres con el elemento aire?

**M:** El aire se encuentra entre todas las cosas. Hay que recordar que el vacío no existe, que el aire, atmósfera, si se quiere, rodea cuanto objeto hay en el espacio. El hombre, el ser humano, es como el aire, se encuentra como el aire, en medio de todo. No pertenece completamente a la naturaleza, no es un animal por completo, por medio de su capacidad pensante se acerca a lo invisible, a lo abstracto. La existencia del hombre es mediadora, como dice Murena, en el sentido de que conjuga dos aspectos distantes, la materia y el espíritu. Este es el carácter que se expresa en las improntas de viento, la energía ligadora que vive en lo humano y que se manifiesta en la creación.

Las improntas armadas en tres secciones tienen la particularidad de que expresan una relación de triada, donde una de las secciones interactúa con las dos restantes predominando o terminando una figura. En el caso de “Impronta de la aparición-desaparición” los dos segmentos que se encuentran abajo sostienen a uno distinto que se encuentra arriba completando la cúspide de una *pirámide*.

**Y:** Ubicándome frente a esta impronta relaciono las partes de abajo que son casi simétricas con mis manos y la parte de arriba con mi cabeza. Proyecto mi disposición corporal a la

imagen y ésta la refrenda. Una cabeza, dos manos, un eje vertical y otro horizontal. La disposición corporal proyectada sobre la imagen.

¿Tiene algo que ver la fisonomía humana con la tendencia a construir triadas? Tal vez lo primero que asocia el hombre con sí mismo en el terreno de lo corpóreo son sus manos. Capta tempranamente su habilidad prensil y modeladora de la materia. Una cabeza, dos manos: la primera triada.

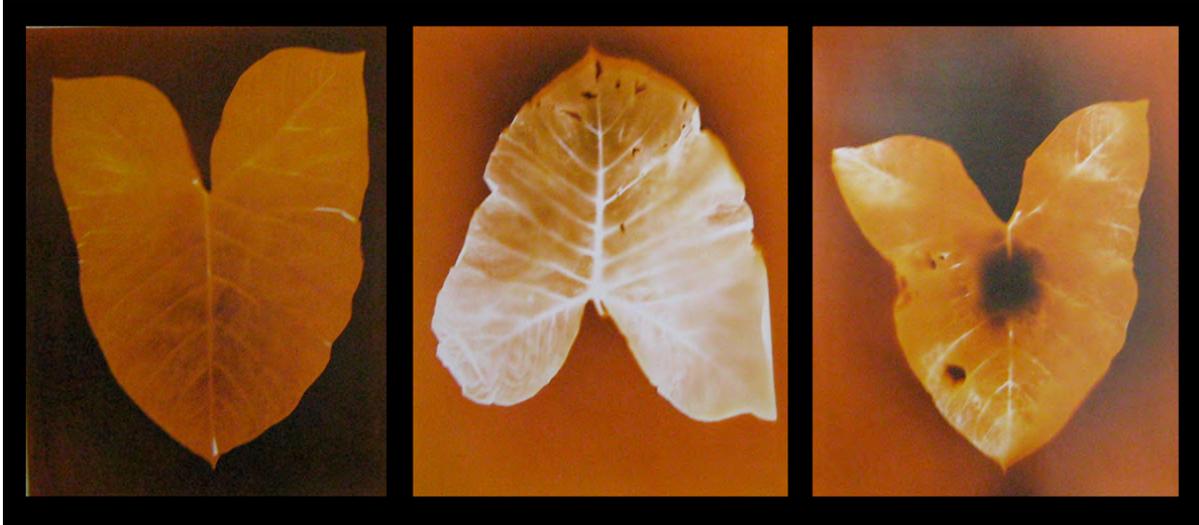
Pienso que tienes una fuerte inclinación a resolver la imagen en tres partes, parece que existe una disposición casi natural a ello.

¿A qué crees que se deba?

**M:** Explorando en mi formación cultural, hallo varias referencias que apelan a la construcción en tres. Me remonto, incluso, a la edad más temprana donde dentro de la formación religiosa cristiana católica se me enseñó a persignarme: *Por la señal de la Santa Cruz (1), de nuestros enemigos (2), líbranos Señor, Dios nuestro(3), en el nombre del Padre(1) del Hijo(2) y del Espíritu Santo(3), Amén.* Una primera cruz se trazaba sólo con el gesto sobre mi frente, otra sobre mi boca, una más en el pecho y la última, la más grande abarcaba la frente, se posaba en el centro de mi pecho y de ahí se deslizaba de un hombro a otro. Aunque las cruces apuntan cuatro puntos, su aparición sobre el cuerpo va en orden de tres: frente, boca y pecho. E incluso, la última cruz, la que abarca los tres puntos antes mencionados, apela a tres entidades. La última de ellas se separa en dos para cubrir ambos hombros: Espíritu-Santo.

Esa es la referencia más antigua, a partir de ésta puedo recordar otras, también en orden de aparición: Los tres cochinitos, Los tres Reyes Magos, Los símbolos Patrios (La bandera, El

Escudo y el Himno Nacionales), Los tres mosqueteros, Las tres gracias, Lo crudo, lo cocido y lo podrido (Lévi-Strauss).



“Tres presencias”  
Fotograma/papel cromógeno.  
45 x 120 cm.  
2008.

Bajo la lupa agrandadora del corazón la hierba trenza  
su vidriera  
la hierba ofrece tejidos el sistema y el detalle  
pero dejadme tiernos recuerdos y previsiones de  
primaveras pasadas y de otras por venir...

T. Tzara.

**Y:** Mirando por primera vez este tríptico pareciera que es la misma hoja en distintas posiciones, pero si se observa con detenimiento podemos reparar en que son distintas figuras de la misma forma. La misma forma orgánica, reconocible de una hoja, se muestra

en una secuencia dinámica en posición del objeto presentado y también en una secuencia de saturación. Mas, ¿qué hay detrás de esta disposición formal?

**M:** La relación del ser humano con la naturaleza es paradójica. Fuera del cuerpo humano está la naturaleza, existe una construcción del Yo a partir de la barrera corporal que separa al individuo de lo demás, de su entorno. Mas, ese Yo, reconoce que dentro de sí habita la natura, el aspecto biológico de su cuerpo es innegable pues constituye la esfera física, la cual aunada a otras dos esferas, la antropológica y la cósmica se erige la existencia humana (Morin). Así que cuando el hombre reconoce la dimensión de la naturaleza dentro y fuera de sí ocurre el asombro, también la angustia...

**Y:** Me llama la atención que la admiración involucre a la angustia. Pareciera que una emoción pertenece al conjunto de vivencias agradables mientras que la otra a la de las desagradable o incómodas. Recuerdo que existe una relación entre la experiencia sublime y el temor que inspira la grandiosidad de la Naturaleza (Kant), el tamaño de lo humano resulta ínfimo ante las proporciones que observamos en el mundo natural. Sin embargo, en la vida actual, en una ciudad, ¿qué experiencias sublimes con relación a la naturaleza (ahora con minúsculas) son accesibles en un entorno plenamente domesticado?

**M:** Cualquier experiencia, basta con buscar de las relaciones que un ser vivo guarda con nosotros, un perro, una minúscula flor que crece en la grieta de una banquetta, las legumbres que se ofertan en el mercado... Me parece que se requiere de un pensamiento primigenio que propicie interactuar con lo natural reconociéndolo como un reino animado, es decir con

espíritu, no sólo con vida biológica. Este mismo pensamiento original recurriría al mito para ordenar los sucesos que involucran al humano dentro del resto de la vida orgánica, cósmica. Dentro de la estructura mítica la emotividad aflora y “lo que se ve o se siente se halla rodeado de una atmósfera especial, de alegría o de pena, de angustia, de excitación, de exaltación o de postración” (Cassirer, 2006: 119)

**Y:** ¿Esto ocurrió con las hojas de “Tres presencias?”, ¿Cómo fue la experiencia a la que te refieres?

**M:** Regreso mentalmente al jardín donde hallé las hojas. El verdor era la constante. Con bastante atención empecé a observar la diversidad de formas, de texturas. Me enfoqué a distinguir aquellas que me sugirieran su traslado a la imagen plana y que contaran con cierta translucidez. Vistas a contraluz las hojas son fascinantes, sus nervaduras son muy atractivas, seguir con la vista sus ramificaciones te hace a pensar en cómo la planta lleva la energía por ellas como sangre por las venas. El tacto es también importante al igual que el olfato, participan de la comunicación que el entorno realiza contigo, así, que las palpaba, también percibía su frescura llevándolas a mi rostro.

La elección de las hojas indicadas la realicé basada en el gusto por sus formas, las dinámicas dentro de su contorno, su tamaño y las ligeras diferencias que las distinguen unas de las otras.

Pensando bien, en algún momento introyecté todas estas calidades fitomorfas o tal vez sólo las descubrí cercanas a mí. La comunicación con estos elementos no sólo es mediante su

forma visible, su exterioridad, como se mencionó; pues transita por el plano de lo anímico que es una actividad que se da en el fuero interno.



“Mariposa de fuego”  
Fotograma/papel cromógeno.  
50 x 125 cm.  
2008.

**Y:** Cuando me acerco a “Mariposa de fuego” la observo en su totalidad y descubro la analogía que dicta su título y a la vez, cuando la observo en su detalle puedo ver que está constituida a partir de un objeto que pareciera estar muy distante del mundo de las mariposas, un rebozo. Sospecho que dentro de esta relación semántica opera lo que R. Sennett en “El artesano” llama cambio de dominio. (R. Sennett, 2009). Sennett utiliza este término para designar la operación que lleva a un objeto o técnica que sirve a una labor, a otra totalmente distinta. Él mismo pone de ejemplo la técnica de la trama y la urdimbre del tejido arcaico llevada a la construcción de barcos.

Pienso que en este mismo sentido he trasladado el rebozo, una indumentaria, al plano de la imagen y de ahí, por sugerencia formal a la evocación de una mariposa.

**M:** Puede leerse de tal manera porque “los cambios de dominio” son operaciones habituales en el ejercicio artístico. La experiencia creativa realiza traslados de ese tipo frecuentemente, incluso pienso, que esa es una de las acciones que fundamentan al Arte. De la misma forma el artista es un trasladador, pues su trabajo consiste en tomar de la realidad (llamémosla pragmática) objetos para otorgarles otra dimensión que es la del pensamiento plástico. Donde otras disciplinas ven un objeto para un fin utilitario el arte ve en los objetos un puente de sentido. Así, incluso, no requiere tomar físicamente al objeto para transportarlo, le basta la observación lejana, incluso la remembranza.

En el caso del rebozo, objeto detonador del impulso creativo de “Mariposa de fuego”, me ofreció su trama y su urdimbre para llevarla a la dimensión del fotograma haciendo “uso” de sus propiedades físicas. Visto a contraluz, el tejido es una red que deja pasar cierta cantidad de luz y la colorea.

Una vez que realizo este transporte comienza a sugerirse la analogía con un lepidóptero incluso través de la simetría en los extremos y un cuerpo intermedio.

**Y:** Comienzo a entender que la función del segmento intermedio en estas imágenes que se erigen sobre la estructura de tríptico es una función conectiva que lleva al espectador a deslizar su vista sobre la imagen como una línea escrita que se lee de corrido. ¿Es posible afirmar que esta parte media es a la imagen lo que a una frase es la conjunción?

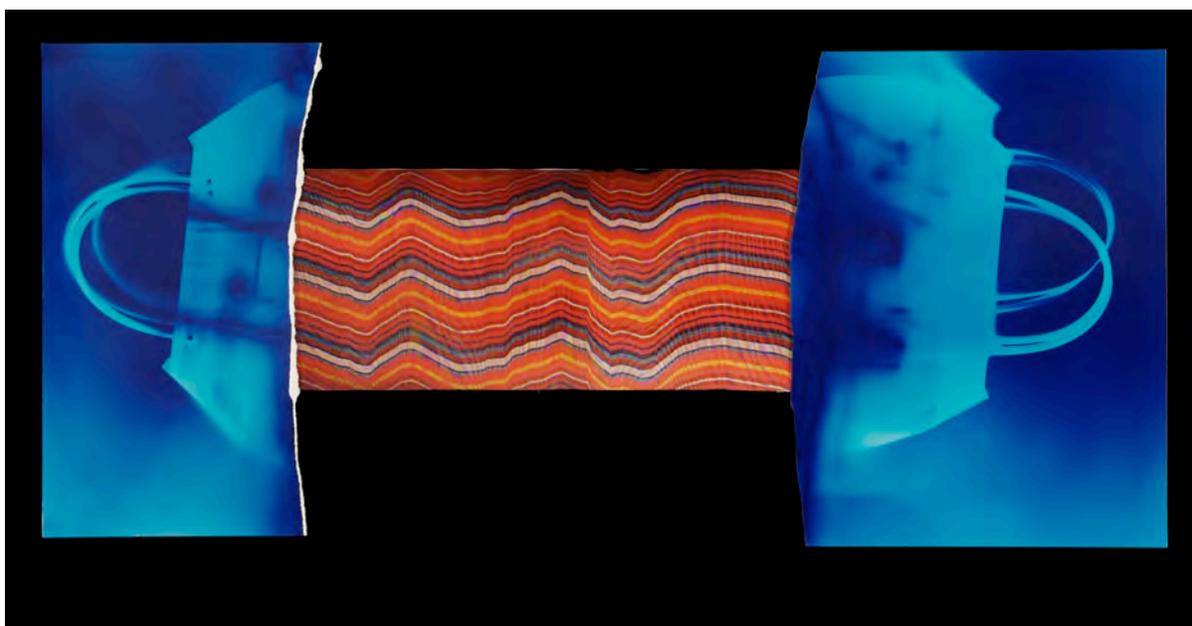
**M:** Es posible, en la medida en que se reconozca a la imagen como un texto tanto legible como ilegible, comprensible o no; en ella reside un mensaje que puede ser claro o parcialmente interpretable.

Esa movilidad de las cosas que nos rodean acaso es una cualidad que nosotros les imponemos con nuestra certidumbre de que ellas son esas cosas, y nada más que esas cosas, con la movilidad que toma nuestro pensamiento frente a ellas.  
M. Proust.



“Matrices”  
Fotograma /papel cromógeno.  
50 x 125 cm.  
2008.

“Puente cálido”  
Fotograma/papel cromógeno y digitalización.  
60 x 110 cm.  
2008.



“Impronta del tiempo diurno”  
Fotograma/papel cromógeno y digitalización.  
60 x 110 cm.  
2008.

**Y:** Pienso que la elección de un objeto de uso común obedece a dinámicas perceptivas complejas tanto como si se tratara de un objeto especial. Es decir, los objetos en la actualidad son elegidos de entre una multiplicidad inagotable de formas, estilos, tamaños, materiales, y es en esa elección donde, quien elige expresa su forma de relación con el mundo. De la misma forma, la predilección por un objeto puede ser investigada desde el aspecto simbólico. Así, la acción de atesorar objetos específicos puede entenderse más allá de una simple y frívola tendencia a coleccionar. Desde esta perspectiva, ¿cuál es la importancia simbólica del objeto que se distingue en las tres anteriores “Improntas”?

**M:** La bolsa es un objeto cuyo uso es el de guardar en su interior otros objetos. Siendo ésta su función primordial es un objeto idóneo para pensar en el adentro y en el afuera. Conceptos que nos remiten forzosamente a un espacio. Los objetos que están dentro de la bolsa han sido puestos en ella porque se piensa que deben ser resguardados, puestos en un lugar más seguro, por lo tanto es un refugio de cosas. “El espacio no es más que un horrible afuera-adentro” (Bachelard, 2006: 257). En esta dialéctica el afuera es espacio de peligro mientras que el adentro es una zona segura.

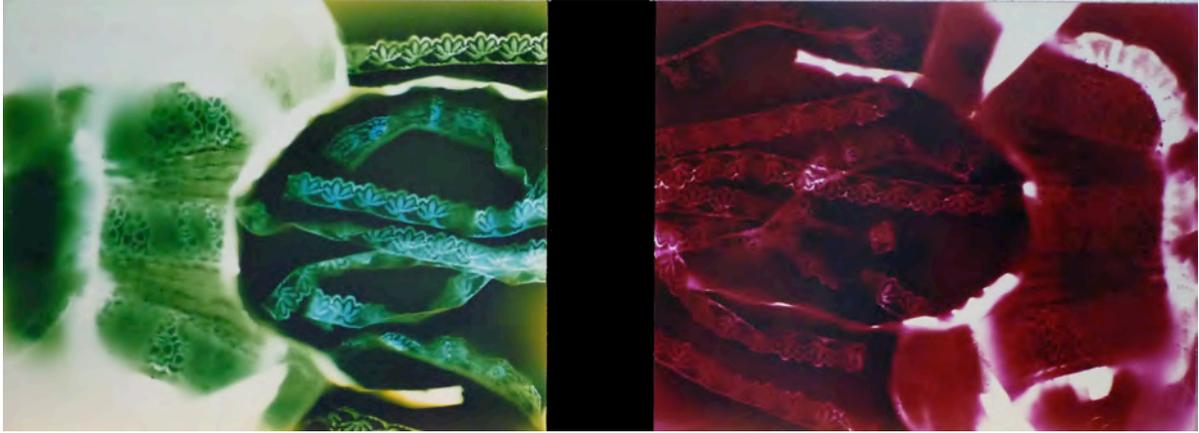
**Y:** Sin embargo, observo que las bolsas que se aprecian en las imágenes se encuentran sin fondo, visiblemente segmentadas en su forma cerrada, por lo tanto; permitirían que lo que se guardase en ellas saliera fácilmente. De hecho, entraría, el objeto en cuestión, por una abertura, transitaría por el cuerpo de otra bolsa y saldría por la *boca* de una tercera bolsa, cual truco de mago. Esta libertad de tránsito neutraliza la percepción bachelardiana del

“horrible afuera-adentro” pues aparece la posibilidad de entrar y salir de los espacios con cierta facilidad.

**M:** Ahora veo que la aparente elección fortuita de unas simples bolsas para el *mandado* tiene un trasfondo simbólico bastante profundo. La bolsa con su adentro-afuera habla de una preocupación por ubicar el sentido de la acción creativa dentro de “algo”, fuera de “algo”. Incluso, la manipulación de estos objetos, más allá de una inclinación formal por su textura, por sus colores vibrantes, está íntimamente relacionada con el deseo de control del espacio físico y de ahí al espacio abstracto. Entonces, al disponer de los objetos en el espacio visual a través de la intuición ( ¿porqué en esas direcciones, por qué esas interacciones? ) me encuentro realizando una operación simbólica que neutraliza la oposición de dos contrarios.

### 1.03 Improntas en dos

#### Elemento agua



“Los extremos se juntan”  
Fotograma y esgrafiado/papel cromógeno.  
50 x 120 cm.  
2008.

A fin de cuentas, es el deseo de recobrar esta unidad perdida el que empuja al hombre a concebir los opuestos como los aspectos complementarios de una realidad única.  
M. Eliade.

**Y:** Una vez que hemos llegado al punto de los opuestos, me parece que las Improntas que presentan más de cerca este concepto son las que han sido armadas básicamente por dos segmentos que a simple vista parecen ser simétricos y espejados.

La primera de ellas, titulada “Los extremos se juntan” plantea la conciliación de los contrarios por medio de líneas que surgen de cada extremo hacia el otro y que en el centro de la imagen se cortan abruptamente para reanudarse, ahora más delgadas, más finas. De igual forma, aprecio que existe una similitud de planteamiento formal entre dicha imagen y

la que se titula “La primera palabra”. ¿Qué es lo que se expresa en lo profundo de dichas piezas, más allá de lo que se alcanza a percibir visualmente?

**M:** Quiero traer a la memoria las condiciones espaciales que imperaban en el momento en que las obras fueron producidas. Quiero recordar las sensaciones táctiles de los objetos que manipulé y dispuse sobre el papel fotográfico.

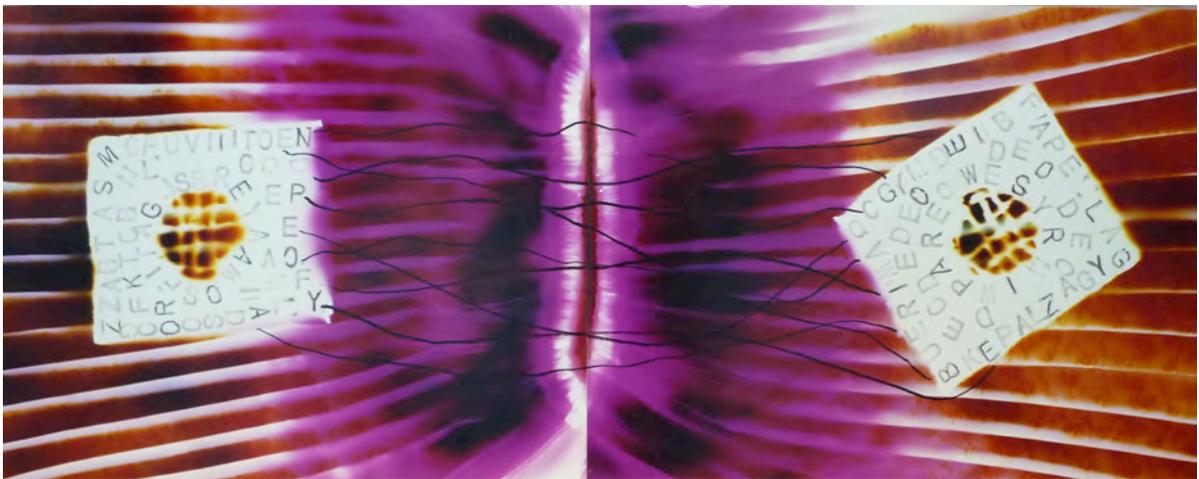
Con la luz encendida, la tela con la que están hechas las prendas luce brillante, los colores son saturados, sus pliegues acentúan zonas luminosas junto a otras que quedan bastante oscuras dando un alto contraste. A contra luz se observa que no son lisas, que poseen un patrón sutil en realce que también se alcanza a percibir con la yema de los dedos. Pienso en cómo colocarlas, analizo su forma, ensayo la manera de manejarlas una vez que apague la luz. ¿Cuál es la mejor manera de colocarlas sobre la emulsión del papel, qué color utilizaré para filtrar la luz y obtener un color complementario acorde a lo que busco?

Apago la luz, procedo conforme lo ensayé. Una vez que sumerjo los papeles en los químicos pienso en la habilidad que han adquirido mis manos para percibir y distinguir los objetos sin el auxilio de mis ojos. Respiro la atmósfera cargada de vapores de revelador y fijador del proceso RA-4 Kodak mientras afinó el oído para escuchar el casi imperceptible *click* del *timer* pues no cuento con otra señal que me permita procesar el material el tiempo adecuado. Una vez que sumerjo el papel, ahora en la charola que contiene fijador retrocedo dos pasos y doy la espalda a la tarja, que sostiene en equilibrio precario tres charolas, para sintonizar una estación en la grabadora que alguien olvidó en el laboratorio.

**Y:** Sospecho que a través de esta descripción de una parte de la metodología que se aplicaste para realizar estas obras consigues acentuar la conciencia que posees de las circunstancias espaciales imperantes en el lugar de tu trabajo y de cada uno de los actos que dan forma a la imagen. Pienso que la conciencia sobre actos que son mecánicos la mayor parte de las veces, sobretodo cuándo se aplica una técnica aprendida, trae como consecuencia una relación con los materiales y con la misma técnica que permite pensar en una dirección simbólica. Es decir, una vez que se observa con detenimiento cada acto, incluso los que pudiéramos apreciar como intrascendentes, surge la hipótesis de que el resultado sería otro si las condiciones fueran otras, que si en vez, de usar la mano derecha, usara la izquierda, este minúsculo hecho transformaría radicalmente el resultado. Esa es la reflexión que me desencadena la narrativa metodológica anterior. Sospecho que toda la secuencia constructiva que cada imagen tiene como historia te hace bordar sobre un concepto determinado. En este caso, la complementariedad, los opuestos, la polaridad.

**M:** La idea antiquísima de que el mundo es posible gracias a la existencia de los opuestos-complementarios sustenta la construcción de las “Improntas en dos” y subraya la importancia de la función mediadora del acto creativo pues es en el rito de la creatividad donde se establece la génesis de un objeto que antes no existía. En el mismo sentido lo apunta Eliade cuando dice: “El hombre se siente desgarrado y separado...unas veces se siente separado de “algo” *poderoso*, de lo completamente *diferente* de sí mismo, y otras veces se siente separado de un «estado» indefinible, atemporal, del cual no tiene ningún recuerdo preciso...” (Eliade, 2001;120) la creación se torna el vehículo que lleva al ser de un estado a otro, del estado de separación al de unificación.

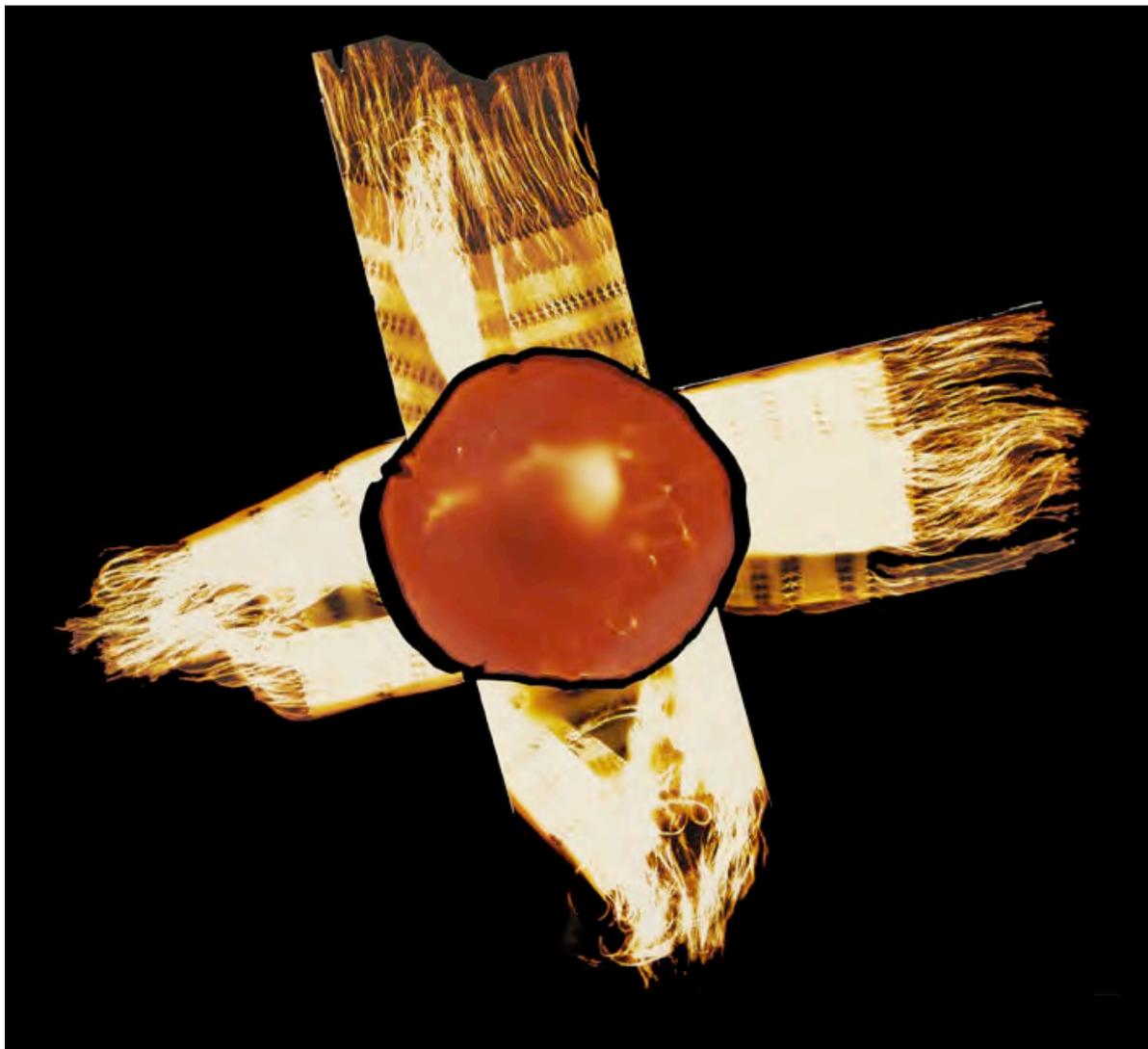
**Y:** Hallo la evocación de dicha idea en “La primera palabra”. Si no existieran las líneas que unen unas letras del recuadro derecho con otras del izquierdo se experimentaría una tensión equivalente al sentimiento “desgarrado y separado”, una especie de silencio incómodo. Entonces, percibo dos contrarios que convergen en un centro, el silencio y el sonido, siendo el centro tanto la palabra como la música.



“La primera palabra”  
Sellos y crayón/papel cromógeno.  
50 x120 cm.  
2008.

## 1.04 Improntas en uno

### Elemento fuego



“Impronta de sol negro”  
Fotograma, caligrafía y acrílico/papel cromógeno.  
80 x 80 cm.  
2008.

Puede que conozcamos todo esto, pero el conocimiento no produce transformación alguna en nosotros.  
Cuando tengamos este sentido de lo total, estaremos relacionados con el universo.  
J. Krishnamurti

**Y:** Una vez que hemos hablado sobre la dualidad, podemos entrar al espacio que nos es propuesto por las “Improntas en uno”. Siguiendo la línea conceptual de los polos que se encuentran en un centro y que dan cabida a un nuevo elemento, una nueva posibilidad de percepción, ¿podemos afirmar que en las improntas denominadas “Sol negro” y “Espejo negro” se presenta la experiencia de la totalidad? Y si es así, ¿qué significa esto?

**M:** La totalidad definida como una unidad indivisible ha sido buscada por el ser humano en diversos campos, en la ciencia y en las humanidades, porque alude a un tiempo y a un lugar míticos donde no existía el conflicto. Conflicto que es resultado de la escisión en fragmentos, en el caso de lo humano basta recordar el mito del andrógino presente en diversas culturas. Sin embargo, podría responder con base en ciertos autores y áreas del conocimiento qué es la experiencia de totalidad, mas ninguna de ellas revelaría su relación con estas imágenes. Puesto que la experiencia subjetiva que yace en el trasfondo de cada imagen, y que pretende volverse transubjetiva no se ubica en una dimensión lógica. Se da a través de la experiencia, tal como se presenta la vivencia unificadora.

**Y:** Ante tal imposibilidad, ¿cuál es el recurso interpretativo que se sugiere para acceder al concepto que abordan las piezas?

**M:** Antes de comenzar, no hay que desdeñar la intuición como una llave que abre algunas puertas que al abrirse ofrecen un camino hacia una o múltiples respuestas.

La intuición no se halla desligada del impacto sensorial. La percepción sensorial ocurre todo el tiempo, incluso cuando no somos concientes de ello.

Al ver estas dos imágenes lo primero que resulta evidente es que poseen un centro bastante fuerte que hace gravitar a su alrededor a otros elementos de igual impacto visual pero que al encontrarse dispuestos en el espacio subordinados al núcleo dan la impresión de que le señalan o le enmarcan.

Esta condición formal puede interpretarse simbólicamente, mas el impacto que causa antes de que la razón entre en acción es la sensación de equilibrio.

**Y:** ¿Qué sucede con la contradicción presente en los títulos? ¿Ésta no altera el equilibrio que se percibe en las obras?

**M:** “Ojos abiertos no son toda vigilia ni toda la vigilia” dice Macedonio Fernández

( M.Fernández, 1973; 103). Lo que la razón no alcanza, la poesía lo nombra y lo hace posible. No se trata de un decir aislado de la realidad como mera invención o fantasía, se comprueba en la experiencia individual y llega el momento en que se corrobora en lo colectivo

CAPÍTULO II  
CONCIENCIA DE UN SER CREATIVO  
(De lo poético y lo sagrado)

CONCIENCIA

La conciencia es ubicua  
la siento a veces en el pecho  
pero también está en las manos  
en la garganta en las pupilas  
en las rodillas en los pulmones  
pero la conciencia más conciencia  
es la que se instala en el cerebro  
y allí ordena prohíbe festeja  
y hasta recorre interminablemente  
los archipiélagos del alma  
la conciencia es incómoda  
impalpable invisible pero incómoda  
usa el reproche y las bofetadas  
las penitencias y el sosiego  
las recompensas y las paradojas  
los gestos luminosos y libertarios  
pero la conciencia más conciencia  
es la que nos aprieta el corazón  
y vaga por los canales de la sangre

MARIO BENEDETTI

Recurrir a un poema para indagar la conciencia creativa tiene dos finalidades. La primera, obedece a que ofrece en algunas líneas una clara síntesis de lo que es para el poeta la conciencia, término complejo, y que nos lleva a coincidir en su apreciación para formular la propia. La segunda, por las relaciones que he ubicado entre la poesía y la propuesta visual que me propongo estudiar. Pero, ¿por qué iniciar haciendo referencia a la conciencia? El carácter de las reflexiones que propiciaron y son resultado del trabajo plástico que aquí expongo forman parte del orden de lo esencial y de lo primordial. Primordial, como lo que principia una sucesión de acontecimientos, lo que fue primero para después deducir la esencia como aquella propiedad que hace ser a las cosas lo que son, su “mismidad”, su identidad única.

Al buscar la preocupación de mi quehacer creativo me he enfrentado con la difícil tarea de ubicar mi conciencia como principio que une a mi cuerpo con mi mente, para así posibilitar un ejercicio de comprensión que me permita hallar la información y el conocimiento que mi propuesta visual abarca.

Digo ardua tarea, porque *el darse cuenta o percatarse*, tal como lo observa Benedetti, es un acto tanto consciente como inconsciente esparcido en la totalidad de la corporeidad, así como en el pensamiento; debido a ello es que su significado elude las definiciones precisas: “La gente bien sabe lo que es por su propia experiencia pero no puede decirlo o especificarlo con precisión”. (Díaz, 2007:24). Al parecer, entender el concepto de conciencia a través de lo empírico resulta un ejercicio difícil, y no lo será menos a través del pensamiento, si se quiere tomar conciencia habrá que atender los dos aspectos, teoría y práctica habrán de unirse. Ante lo complejo del concepto me acercaré a él, a lo largo de la investigación, como lo define José Luis Díaz en *La conciencia viviente*: “...el percatarse, tener, sentir o experimentar sensaciones, percepciones, emociones, pensamientos, imágenes

e intenciones.” (Díaz, 2007:25). El sentir (física y emocionalmente) y el pensar ocurren en un espacio y en un tiempo determinados. Para el sujeto que los experimenta forman parte de la información que posee para ordenar y dar sentido a un “algo” que ha denominado Mundo y del cual se siente inmerso o ajeno. La conciencia es *incómoda* en la medida en que propicia la ubicación de los *archipiélagos del alma*, ahí donde todos estamos solos para observarnos detenidamente.

Ya que la conciencia involucra un cierto grado de *incomodidad*, también habrá que concederle que nos permite acceder a sentimientos sublimes: “El sentimiento de lo sublime se relaciona con la visión de las cosas, aunque en sentido estricto no se encuentra en la existencia exterior sino en nosotros mismos” (Hocquenghem y Scherer, 1987:159) El recorrido interno hacia lo profundo de nuestro ser nos conmociona pues nos percatamos de nuestra capacidad de introspectiva: me veo a mí viéndome que me veo...

Conciencia encadenada a la conciencia, *conciencia más conciencia*, algo en la atención de la mirada que se desdobra al infinito conduce necesariamente a pensar en la poesía: “Quiero ser poeta y me estoy esforzando en hacerme Vidente” (Rimbaud,2006:103) confiesa Rimbaud en sus Cartas del Vidente, sellando la relación palabra-ojo: La palabra dice más de lo que dice y el ojo ve más allá de lo visible.

### **2.01 Conciencia del espacio-tiempo sagrado.**

Existen dos tipos de lenguajes: el prosaico y el poético, así como lo plantea Edgar Morin en “Amor, Poesía, Sabiduría”, cada uno permite una forma de existir en el mundo. El prosaico es común, unidireccional, convencional. El lenguaje poético mitiga el sinsentido en el que en ocasiones parece transitar la existencia humana aceptando la multivocidad, ofreciendo

opción de sentidos, de direcciones. La poesía entendida como aquello que escapa al transcurrir cotidiano, otorga a quien la produce y a quien la recibe una alternativa de percepción de lo que se ha llamado, por convención, realidad.

Morin ubica al estado poético en “la danza, el culto, las ceremonias y , evidentemente en la poesía.” (Morin,2001:38) Este *estado de conciencia*, nos dice el mismo autor, no siempre ha estado disociado como lo encontramos en las sociedades actuales. En las llamadas “primitivas” (optaremos por llamarles “primigenias” para evitar la connotación peyorativa que la otra palabra sugiere) la poesía se encontraba inmersa en la vida a través del canto que acompañaba las actividades cotidianas que a su vez estaban cargadas de religiosidad: la siembra, la cosecha, el cultivo, la preparación de los alimentos, las etapas de crecimiento de los seres humanos, los cambios de estación...Actualmente, en la cultura occidental, la poesía se encuentra disociada: “Relegada en el ocio, en la diversión, relegada a los adolescentes, a las mujeres se convirtió en cierto modo en un elemento inferior con respecto a la prosa de la vida.” (Morin, 2001:40)

Considerar el ejercicio artístico como un acto poético, como un *estado alterno* al de la percepción habitual, ofrece la posibilidad de incorporar esta forma a la vida *prosaica* para así contrarrestar la idea de que el Arte es un accesorio de lo cotidiano, que se encuentra fuera del alcance del sujeto y que sólo puede acceder a él por medio de la industria del espectáculo. Si propiciamos que la poesía esté a diario con nosotros, siendo productores o receptores de ella, se fortalece la relación complementaria entre dos formas de existencia, relación que más que dialéctica es dialógica, pues la poesía surge de la vida y aterriza en ella; es decir no es algo distante y opuesta a ella, sino que se encuentra en constante diálogo.

Adentrarse en el fenómeno de la creación plástica a través de la comprensión del acto poético como un orden *otro*, permite encontrar coincidencias entre la poesía y la forma personal de entender la imagen: ambas permiten transformar la realidad. Ambas recurren a la metáfora para acceder a aquello innombrable, eso que escapa a los sentidos, a la razón. La metáfora en la palabra y en la imagen nos presenta una aproximación de lo que está lejos de nuestro alcance, *meta*: más allá, esta distancia insalvable puede comunicarnos por la vía de lo sublime con la intuición de lo sagrado. Como veremos de manera más precisa en el apartado siguiente (II.2.02).

Las actividades que el ser humano ha realizado para interactuar con lo sagrado se desenvuelven en tiempos-espacios singulares. El espacio sagrado es el verdadero mundo del individuo religioso, el tiempo sagrado es aquél en dónde se posibilita la comunicación con lo divino, en conjunción; el ubicarse en coordenadas tiempo-espacio sagradas darán pie a la instauración del rito. El ritual es aquel acto que revive, *actualiza*, dice Eliade (1998), pasajes lejanos en la historia fundacional de los pueblos, recrean con nostalgia épocas paradisiacas. Ahora bien, el ritual se auxilia de la imagen, de la palabra y del gesto corporal como vehículos claves en su misión de comunicar a dos planos, el de los humanos con el de los dioses, fuerzas o potencias sobrehumanas.

El espacio, en la dimensión religiosa, es un entorno delimitado dónde se facilitan actividades íntimas que, aún efectuándose de manera colectiva cada individuo puede experimentar en la soledad de su ser. Sólo él sabe en qué medida y en qué dirección se impactan en su alma las emociones y los pensamientos que el contacto con *ese lugar* genera. Es en esa parte distinta del mundo donde se puede *estar*, no sólo de forma física, sino también anímica.

Cuenta Neruda en el discurso de recepción del premio Nobel de un viaje que realizó tiempo atrás: “Allí nos detuvimos como dentro de un círculo mágico, como huéspedes de un recinto sagrado: y mayor condición de sagrada tuvo aun la ceremonia en la que participé.” (Nobelprice.org Pablo Neruda. The Nobel Prize in Literature1971.NobelLecture.[http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1971/neruda-lecture-sp.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1971/neruda-lecture-sp.html)) Adentro de la circunferencia (u otras formas que delimitan el espacio) hay un sitio que alberga a los huéspedes que van de paso, afuera del círculo, la vida continúa en su devenir habitual. El espacio sacro propicia un tiempo distinto, un tiempo que se detiene, que se acelera o que deja de ser percibido, de existir. La experiencia generalmente es transformadora, el ser experimenta un cambio: “Nos sentimos frescos, renacidos, bautizados...” (Neruda, 1971). Estas últimas apreciaciones hechas por Neruda dan cuenta de lo que él sintió, sin embargo, no duda en incluir a sus compañeros de viaje en sus sensaciones afirmando que se trató de una experiencia colectiva. Comunicar lo percibido en una experiencia íntima a otros que estuvieron igualmente presentes y coincidir en las cualidades del suceso hace pensar que pueden salvarse las distancias que nos separan como individuos.

Otro fragmento que nos muestra el acto de comunión es el siguiente:

“Solos en esa inmensidad, iluminada por el tenue destello de nuestras lámparas, nos invadió una extraña sensación. Todo era tan hermoso, tan fresco, casi demasiado. El tiempo quedó abolido, como si las decenas de miles de años que nos separaban de los artífices de esas pinturas hubieran dejado de existir. Pareciera como si hubieran acabado de crear estas obras maestras. De repente nos sentimos como intrusos. Profundamente impresionados, la sensación de que no estábamos solos nos abrumó: nos rodeaban las almas y los espíritus de los artistas. Nos

pareció poder sentir su presencia: les estábamos importunando.” (Lewis-Williams,2005:17-18)

Una vez más, la experiencia colectiva; ahora manifiesta la percepción del tiempo *abolido*. ¿Será que ciertas imágenes poseen la facultad de transportar hacia un *no tiempo*, que se puede hablar de que en su interior existe un espacio *atemporal*? ¿Quién no ha quedado embebido por una imagen visual o mental que lo captura y transporta a un espacio donde el tiempo no transcurre como es habitual? ¿Es en éste sentido que Gadamer dice: “En este sentido la obra de arte es de un presente atemporal”? ( Gadamer, 2001:152 ) Un presente sin delimitaciones en el cual la imagen “habla de algo”. El mensaje que porta la imagen que nos involucra en un devenir atemporal no es del tipo documental, es decir, no se ciñe a un tiempo, lugar y circunstancias históricos. La imagen se dirige al individuo como sujeto, le envía un mensaje personal. La imagen sagrada: “Ha de integrarse en la autocomprensión de cada uno” (Gadamer, 2001:156).

Es así que, para el receptor el enfrentarse a la imagen es enfrentarse con uno mismo, cada espectador genera una nueva introspección. Es en este acto donde la imagen se actualiza, en el presente eterno de las nuevas miradas. Participamos de lo común con la imagen cuando nos prestamos a lo que ella tiene que decir, cuando hay disposición de entendimiento pues en ella existe un mensaje que va dirigido a conmocionarnos: “Esto quiere decir que esa obra enuncia algo que,..., es como un descubrimiento, es decir, algo que pone al descubierto lo que se hallaba oculto.” (Gadamer, 2001:157) Si ese mensaje puede ser revelado, ¿qué tiene que decirnos?, más bien, si seguimos a Gadamer y aceptamos el diálogo con la propia conciencia, ¿qué tenemos que decirnos?.

En este mismo orden de ideas, Bachelard nos propone que la poesía, *la conciencia poética* para ser más exactos, contiene en sí misma la posibilidad de alterar el tiempo consensuado y: “...está tan totalmente absorta por la imagen que aparece sobre el lenguaje, por encima del lenguaje habitual (...) que ya no se puede considerar con provecho las relaciones entre el pasado y el presente.” (Bachelard, 1965:21)

Recuperando la revelación que nos comparte Neruda : “Comprendí entonces de una manera imprecisa, al lado de mis impenetrables compañeros, que existía una comunicación de desconocido a desconocido, que había una solicitud, una petición y una respuesta aún en las más lejanas y apartadas soledades de este mundo.” Ante tal comprensión no podemos quedar igual que antes. La salida del espacio-tiempo sagrado es transformadora. Algo se ha movido en nuestro interior, algo se ha religado (religión, del latín *religio*, del verbo *religare*, ligar de nuevo.). Lo religioso repara lo escindido, repara al ser, conjura soledades.

## **2.02 La metáfora, vía hacia lo sagrado.**

La palabra, el verbo en su potencia de génesis mueve el mundo simbólico. Nombro así al cúmulo de asociaciones entre símbolo y simbolizante que cada individuo ha forjado a partir de sus experiencias íntimas y colectivas. Simbolizar es facultad eminentemente humana: “La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica”. (Cassirer, 2006: 45-49). Habría que agregar a esta observación que si la realidad física queda atrás o por debajo de la actividad simbólica, una vez que la mente regresa al contacto con la materia, ésta se ve enriquecida en la medida en que la experiencia

simbólica se decante de una manera directa sobre los objetos, es decir; bastaría con que nuestra forma de observar el mundo y comprenderlo se viera modificada.

Entonces, identificamos la importancia de la palabra dentro del mundo simbólico pues ésta detona imágenes mentales que bien pueden ser materializadas. La imagen tiene fuerza de presentación del mundo (no sólo visible, más que visible) nos muestra, nos mueve, nos conduce a *otro* espacio: "...toda obra de arte buscará igualar lo informe con lo abstracto, en la medida que son representación de lo irrepresentable, traducción plástica inmanente del dinamismo ilimitado de la naturaleza que nos rodea y se nos escapa..." (Hocquenghem y Scherer, 1987: 162) La Naturaleza ha mostrado al hombre un camino sin retorno, el del origen. El arte, en su lejana aparición histórica, en sincronía con los albores de la conciencia humana y después, cuando las sociedades o los individuos voltearon la mirada al principio se toparon con lo sagrado.

Lo sagrado, tema y concepto que desarrolla durante toda su vida y obra Mircea Eliade, aparece en este estudio como eje que proyecta la necesidad creativa. En síntesis, para Eliade, lo sagrado puede encontrarse en contraposición a lo profano (obsérvese aquí la coincidencia con lo poético y lo prosaico), "se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo «completamente diferente» de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo «natural», «profano»" (Eliade, 1998:15) En ésta frase podemos inferir qué es lo sagrado por oposición, pues debido a lo *misterioso* de su presencia, no se deja aprehender por medio de definiciones precisas. Sin embargo, lo sagrado no se encuentra incomunicado del mundo real, subyace en él, se manifiesta en él. El mundo natural no ha cerrado del todo sus puertas, lo sagrado se asoma y llama a través de los objetos para comunicar al hombre su trascendencia. Esos objetos pueden provenir de la naturaleza misma o ser producto de la

mano del hombre, “El arte nace por necesidad de Dios” dice Héctor Murena en “La Metáfora y lo sagrado”. (Murena, 1995:67) El arte que usa la palabra, el sonido, el movimiento, la imagen para comunicar al hombre con lo sagrado es un arte que busca el origen.

Se puede afirmar que el ser humano cuando nombra realiza un acto de transformación del mundo. Las cosas que conforman el mundo pasan de ser objetos sin sentido, pasan de un simple *estar ahí* a una presencia con dirección y sentido dentro de la mente humana. Al mismo tiempo pueden ser *arrojadas* al exterior del mismo ser mediante proyecciones que pueden ser el habla misma o imágenes manufacturadas. Estos dos sucesos son identificados por Eduardo Nicol como las primeras metáforas de la materia. (Nicol, 2007:75). La primera de estas metáforas es la palabra misma, la segunda es la producción de utensilios. Aquí ocurre una idea crucial: no hay herramienta que no posea en su *logos* un poder transformador: “Sin barro no hay alfarería. Pero el *logos* precede y guía a la tecnología” (Nicol, 2007:75). Si se piensa en sentido inverso se descubrirá que toda técnica guarda un secreto ontológico. Remitiéndonos particularmente a las artes plásticas se puede iniciar una búsqueda hacia lo profundo del acto creativo comenzando por la metáfora que efectúa sobre la materia la técnica elegida. En el caso de la fotografía donde la materia prima transformada y transformadora es la luz, se podrá iniciar un camino de rastreo hacia las metáforas lumínicas. Así como puede entenderse por medio de la historia de la luz que es también la historia de la mente humana como postula en “Atrapando la luz” Arthur Zajonc. (Zajonc, 1996). La luz está ligada indisolublemente a la captación que de ella hace nuestro sistema óptico que a su vez forma parte de nuestro cerebro. Aprendemos a ver, de hecho, toda nuestra vida somos capaces de modificar y enriquecer la manera en que nos

relacionamos visualmente con nuestro entorno. Por lo tanto, observar, recibir y codificar la luz no es un acto automático e indiferente para quien lo realiza sino una forma de pensar.

Ahora bien, una vez ligada la primera propiedad de la palabra que es en sí misma la metáfora de la materia, la cual transportada y transformada en herramienta se entenderá que se puede intuir en la luz y en sus fenómenos la presencia de lo sagrado. Esto es posible mediante analogías, ya que lo divino es intangible y la luz es en sí invisible, lo que vemos en realidad son los objetos que se interponen en su camino. A partir de consideraciones cómo la anterior pueden entenderse algunos aspectos de la relación que guardan los fenómenos lumínicos y las hierofanías.

Ahora bien, veníamos observando que palabra e imagen son alusiones a otros territorios, los cuales van de lo tangible y material a lo metafísico, y así se acepta que: “La imagen sagrada es plenamente metafórica” (Lizarazo, 2004; 181). Y si alguna vez se dijo que el hombre es un animal simbólico habría que agregar que antes fue metafórico, pues inició y sigue siendo un transformador de sentidos y de materias.

### **2.03 Conciencia histórica**

Retener la idea de la obra artística como un objeto en el cual radica una atemporalidad que nos ofreció Gadamer, nos obliga a preguntar cómo es posible aceptar esta cualidad ya que toda obra ha sido creada en un contexto histórico específico, por individuos inmersos en una temporalidad definida. Deduciremos que el autor de una obra responde a sus circunstancias, mas, dentro de lo creado reside un significado infinito que escapa al sujeto que le dio forma. Es decir: “... el lenguaje del arte significa el exceso de sentido que reside

en la obra misma. En ello se basa el carácter inagotable de la obra.” (Gadamer, 1964:158)

Ahora bien, ¿hacia dónde nos lleva ese sentido que se desborda inagotablemente? Hacia la muerte, contestamos. Cuando una imagen nos habla desde cualquier época y nos conmueve, está tocando un punto inevitable en nuestra historia como individuo, conciencia del tiempo humano que es finito, encadenado al ciclo de la vida-muerte. Basta recordar que la imagen (*imago*) tuvo su origen en la ausencia física de los muertos para perpetuar su estancia entre los vivos. La imagen-medio entre dos planos, el de lo visible y el de lo invisible. El ausente por medio de su efigie se hace presente. *Imagen es hija de Nostalgia*, nos recuerda Debray. Él mismo nos habla de que la vitalidad de una imagen reside, paradójicamente, en el recuerdo de la muerte. Para él, el ídolo es vital porque en él habita el dios mismo, cuándo éste abandona a la imagen para ser sólo una representación aparece el arte, lo visual domina el terror de lo incontrolable: “Pero con lo que comporta de animismo y de vitalismo exactos, sólo el periodo originario de los ídolos (...) procede propiamente de la magia, mientras que el arte se acerca a la imagen cuando la magia se retira de ella.” (Debray, 1994:31) El eidôlon se retira para dar paso al arte que domestica la muerte, incluso la olvida, o hace como que la olvida para dar la impresión de superarla. “Quitad los esqueletos de la vista, ¿qué le queda al ojo? Un flujo de imágenes, sin contenido ni consecuencia, que llamaremos «visual»” (Debray, 1994:32) Esta visión tan estricta pero necesaria para comprender la dimensión y el sentido de lo que buscamos dentro de la imagen como contenido profundo nos lleva a seguir buscando en el tiempo histórico la noción de arte que nos interesa. Pues, si coincidimos con lo planteado por Debray, *la muerte de la muerte* es lo peor que puede sucederle a la imaginación, *le asestaría un golpe decisivo*. Después de estas muertes: la de Dios, la del hombre; la del arte, ¿habrá que aceptarla *a priori*?

Hemos dicho que en la imagen subyace un significado profundo que permanece en un estado espacio-temporal suspenso, el cual se reactiva constantemente en la recepción de quien mira. Ahora bien, los autores y los receptores son los que habitan un tiempo-espacio físico (representado durante una época mediante una línea *ascendente y sucesiva*, ahora, aparece la figura del espiral o bucle que evita la idea de progresión, en fin: *El espacio y el tiempo constituyen la trama –y la urdimbre- en que se halla trabada toda realidad*, dijo Cassirer en su Antropología filosófica.) (Cassirer,2006:71) Así bien, es de suponerse que todo ser al interrogarse respecto de su temporalidad, del espacio que habita como una coordenada en el devenir histórico, se encuentre realizando un acto de conciencia. Esto último sucede precisamente en las siguientes líneas.

La contemporaneidad, este tiempo histórico que compartimos, ha sido apuntalado por la era de *los después*, del descrédito de las promesas de la modernidad: “bienestar democratizado”. El aquí y el ahora han sido definidos con los términos posmodernidad, modernidad tardía y globalidad. Lo que interesa resaltar en este punto es la actitud actual predominante con respecto al tiempo-espacio y cómo ha repercutido en la producción artística para situar al sujeto creador en su contexto y formular una postura ante ello.

“ Hoy todo se mezcla: espacio y tiempo se comprimen y la sincronía sucede en la estructuración de la historia a la diacronía y a la noción de proceso”, explica Pozas Horcasitas. Esto influye de manera determinante en la noción del presente al hacerse éste infinito con una idea del pasado como *lastre* y un futuro inalcanzable o inexistente dado lo azaroso, veloz y simultáneo de las experiencias (Pozas, 2006:99, 100, 101).

Hablando del aquí y del ahora, con respecto al estado del arte, parecería que la mayoría de las manifestaciones artísticas contemporáneas se relacionan de una manera oportunista con

la realidad. Al haber abandonado el territorio utópico de la función del arte como detonador de cambios en la comprensión de la realidad, como agente transgresor de un orden establecido, como factor de cambio y construcción de individuos y sociedades libres; algunos sectores -los que creen en y promueven las *manifestaciones culturales emergentes*, (Castro,Sixto J, 207:52) - proponen para el arte los lugares de la heterotopía.<sup>1</sup> Desde éste *no tiempo-no lugar* se pretende hacer coincidir a las manifestaciones “posmodernas” con la vida “globalizada”, de manera que es difícil discernir la diferencia. Podría pensarse que la equiparación del arte a la vida misma significa un avance en la recepción de los contenidos del arte, pues al proponer que éste sea reflejo fiel de la existencia cotidiana se vuelve accesible al sentido común y ataca directamente al consumo elitista de los objetos artísticos. Pero, ¿funciona así?, ¿de verdad el arte se ha democratizado, es más accesible? ¿Las masas acuden a recibir un mensaje unívoco, objetivo y directo a los museos de arte contemporáneo, o se tropiezan con propuestas conceptuales en la calle y descifran de manera inmediata sus mensajes? Para Avelina Lésper:

Los neotransgresores necesitan que se les explique y las obras vienen con un manual de instrucciones de lo que debemos ver y sentir. El arte ya no existe como una obra autónoma que se explica a sí misma, necesita intérpretes. Estos artistas – posmodernos- requieren que alguien diga que lo que hacen tiene una razón de ser, que no es basura aunque se vea como basura. (Lésper, 2008)

El mismo calificativo, el de “desperdicio”, en referencia al “arte actual” lo encontramos en Baudrillard cuando nos dice: “Es como si el arte, a semejanza de la historia fabricara sus

---

<sup>1</sup> “El lugar del arte se diluye en los lugares del arte...Pasamos entonces de la utopía a la heterotopía...El concepto de heterotopía hace referencia tanto al hecho de que el arte ingresa en contextos tradicionalmente no asimilados a él(...) cómo su disolución en formas tradicionalmente no artísticas, como pueden serlo la publicidad, la moda o el diseño industrial” (Oliveras, 2004: 326).

propios cestos de basura y quisiera redimirse en sus detritos” (Baudrillard,2005:12). La relación del arte con la historia se torna complaciente cuando al primero se le adjudica la tarea de reproducir lo real, de ser *reflejo mecánico de las condiciones positivas o negativas del mundo*, (Baudrillard,2005: 18) relegando y/o negando su capacidad subversiva, transgresora. Si existe una relación recíproca entre el arte y la realidad es necesario localizar las estrategias para que este vínculo no sea inocuo y estéril sino que en el ejercicio creativo como en la recepción de los bienes culturales que surgen de éste se forme una visión crítica y transformadora de lo que llamamos realidad. Siendo claros, la función del arte no es cambiar el mundo, sin embargo el generar cambios de conciencia sí está a su alcance. Pues: “Lo que una cultura valora es símbolo no sólo de la vitalidad de esa cultura, sino de su misma realidad” (Castro, 2007: 206), y al entender la importancia de ésta relación sabremos si exigir “*detritus*” o Arte en nuestras Instituciones, que son las encargadas de difundir lo que la sociedad considera edificante.

En suma, lo que aquí se propone es un entendimiento del Arte desde una óptica humanista como alternativa al descrédito y desánimo imperantes. Una visión que promueva la producción de objetos plásticos involucrados en el proyecto de enriquecer la existencia humana, en cuanto a las formas de percibir el mundo (bagaje espiritual) y en la búsqueda de mejores condiciones físicas.

Negar el proyecto de las vanguardias artísticas por considerarlo obsoleto, (visión que ha promovido en gran medida el “arte posmoderno”); hoy, cuando las circunstancias sociales, económicas, políticas, ecológicas, están al borde del colapso; es negar la relación del Arte con la Vida. Relación que considero más amplia y más profunda, menos obvia que la de una mera ilustración, remedo, sustituto o simulacro de una realidad que está exigiendo una postura ética urgente ante el futuro de la humanidad. Por ende, el proyecto “inacabado” de

las Vanguardias requiere ser retomado pues : “En general, las vanguardias cuestionaban la entera *«institución arte»*, tanto los problemas formales como las actitudes éticas y sociopolíticas o las condiciones de la creación y recepción artísticas” (Marchán Fiz, 1986: 301) Como se observa aquí, la vigencia del arte vanguardista no radica en lo “novedoso” (lo nuevo por lo nuevo, consumo) de sus propuestas formales o estilísticas, sino en la actualización de sus críticas tanto a sí mismo como a su función social. Para el Arte la cuestión actualizada, el eterno preguntarse, lo mantiene vivo, el “institucionalizarse” lo neutraliza y lo vuelve complaciente con el Sistema. ¿Cuál Sistema? Pues el del Mundo del Arte. Mundo que dicta las tendencias y los precios de unos cuantos elegidos. Un mundo donde el público del arte poco o nada importa, lo cual sustenta en gran medida la hegemonía de grupos elitistas. “Así pues, no se puede considerar arte, lo que sin más, me presenta una institución que se autoriza a sí misma, es decir que no cuenta con el suficiente consenso social para formar un sistema...” , dice Sixto J. Castro. (Castro,2007:206). Para afrontar esta circunstancia propone democratizar las instituciones, incluyendo el mundo del arte con la finalidad de “hacer concurrir en pie de igualdad, como sujetos comunicativamente competentes e interlocutores válidos a críticos, teóricos, artistas y público...frente al poder absoluto que actualmente está en manos de los profesionales del arte” (Castro,2007:206-207).

Una vez visualizado el panorama, sabremos qué tipo de imágenes buscamos. Si elegimos el camino del arte transgresor o el del simulacro complaciente, si seremos apocalípticos o integrados (Eco, 1965). Una de las muchas posibilidades que nos ofrece el acto de tomar conciencia es la de tomar decisiones y yo, en lo particular decido ser apocalíptica, pues si el mundo se acaba todos los días, existen infinidad de alternativas de reinventarlo: a través de la creación de imágenes. Ser apocalíptico es incorporar a la praxis cotidiana la presencia de

la muerte, de nuestra finitud como individuos más una esperanza en el futuro posible de la humanidad. Darse cuenta que lo atemporal que reside en la obra artística sobrepasa nuestras dimensiones físicas e incluye el descifrar una parte del mensaje oculto, eso que la obra dice y nos conmueve porque es un mensaje personal que nos muestra quienes somos y que tenemos que cambiar nuestra vida.<sup>2</sup>

## 2.04 Conciencia creativa

La disposición para recibir *el mensaje* es fundamental para capturar las señales que emiten las imágenes. Esta disposición puede caracterizarse como una apertura de entendimiento fenomenológica con las obras artísticas. Bachelard explica esta situación mediante la lectura de palabras que *hablan* directamente a quien las lee de una manera íntima, personal, a través de *resonancias* donde opera el cambio del que hablamos a nivel del ser.

Entonces, cuando recibimos esas palabras, esas imágenes que han sido hechas para nosotros, se efectúa una unión especial, un nivel de identificación con lo leído o lo visto que incluso nos sentimos coautores del *poema*. “...El poema nos capta enteros. Esta captación del ser por la poesía tiene un signo fenomenológico que no engaña.” (Bachelard,2006:14). Al mismo tiempo, Bachelard, nos previene de que nuestra apertura ante la poesía y la imagen no debe ser la de un crítico pues éste “juzga una obra que no podría crear” o “una obra que no querría hacer” (Bachelard, 2006: 17). Así mismo sugiere que nuestra disposición debe ser la de un *fenomenólogo*, mostrando una *adhesión secreta* y

---

<sup>2</sup> “La familiaridad con que nos conmueve la obra artística es al mismo tiempo-de manera enigmática- conmoción y desmonoramiento de lo habitual. Lo que la obra de arte pone al descubierto, es un estremecimiento gozoso y terrible, no es únicamente «tú eres esto»; nos dice también: «tú tienes que cambiar tu vida». (Gadamer ,1998:160)

*discreta* a la obra, mediante la cual sabemos que lo que ahí se muestra nos *concierno*. De esta manera, el receptor de la imagen-poema deja de ser un contemplador pasivo para vivir lo que la obra propone.

El Arte Vital habla al hombre de su vida, y le proporciona opciones para actuar sobre su realidad. En ésta dimensión las obras abandonan su estado inerme de objetos para transformarse en interlocutores: “Al nivel de la imagen poética, la dualidad del sujeto y del objeto es irisada, espejeante, continuamente activa en sus inversiones” (Bachelard, 2006:10) Ante esta valoración del objeto como un posible sujeto, ¿cómo puede entenderse la relación de un creador de imágenes que está conciente de estas metamorfosis que se dan en sus objetos creados?

Si concedemos, junto con Bachelard, que la relación que buscamos con las obras se aparta de la que el *crítico* tiene con ellas; ¿podemos formular la propuesta de que un autor al enfrentarse a su obra, además de enfrentarse consigo mismo, se abre a la posibilidad de establecer un diálogo con *otro* que *habla* desde el fondo de la imagen?, Y si esto fuera posible, ¿ese *otro*, esa presencia, puede ser pensada como el inconsciente del autor, o más acertado sería pensar en un *alter ego*?. En esta misma línea de cuestionamientos Calvino se pregunta: ¿De dónde «llueven» las imágenes en la fantasía?. La respuesta que nos sugiere habla de *procesos* que pueden o no tener una raíz en un contacto “divino”, es decir metafísico; sin embargo, *escapan* al control que pueda tener el creador de tales imágenes. Si se persigue a la imagen para extraer de ella el misterio de su origen lo que surge es la intuición de una *suerte de trascendencia*. (Calvino, 2002: 93-94). Es así como se presenta una forma peculiar de entender el acto creativo, cuando reconocemos que el autor accede a la trascendencia por medio de su obra, tratándose de una trascendencia de sí mismo, el autor se desdobra al reconocer en sus actos la presencia de “otra fuerza”.

Al situamos específicamente en el contexto creativo, encontraremos la noción que han manifestado de sí mismos autores como un medio por el cual se manifiesta *algo o alguien* que bien puede ser una fuerza natural como lo describe Klee:

“Permitidme que use una imagen, la imagen del árbol... De las raíces de aquel árbol afluye al artista la linfa que lo atraviesa a él y a sus ojos. De este modo, realiza la función del tronco... Al cumplir su función de tronco, el artista no puede hacer más que recoger lo que le viene de las profundidades y transmitirlo más lejos. Así pues, él no sirve ni manda; sólo actúa como mediador.” (De Micheli, 1984: 108-109)

De igual manera, Tarkovsky deja cuenta de su proceso creativo haciendo alusión a sucesos biológicos:

“Sería falso decir que un artista "busca" su tema. El tema va madurando en él como un fruto y le impulsa hacia la configuración. Es como un parto. El poeta nada tiene de lo que pudiera estar orgulloso. No es dueño de la situación, sino su vasallo, su servidor; la creatividad es para él la única forma de vida posible, y cada una de sus obras supone un acto al que no se puede negar libremente.”  
(Tarkovsky,2003)

Podemos sentir en esta aseveración la impotencia que experimenta el individuo creativo al no poder controlar todo en su oficio, es más, se trata de la impotencia de explicar totalmente el por qué de su trabajo. El artista es un ser orgánico por el cual fluye una fuerza

natural y sobrenatural que le demanda acción. Puede que esta visión le haya surgido al ser creativo al preguntarse por el fundamento racional de sus actos creativos y se haya topado con la dificultad de sustentar por medio de la razón lo que surge de la emotividad. Y como respuesta haya encontrado que la necesidad de crear está emparentada con su necesidad de creer y de amar, que procede de su emotividad no de su razonamiento lógico aunque no se haya desvinculado de éste.

La pasión es el motor que alimenta la búsqueda creativa no el intelecto. El deseo también se haya involucrado en la intención creativa al igual que el placer, el placer de crear. Esta idea se haya cerca de la propuesta de una necesidad erótica del arte más que una hermenéutica del mismo. (Sontag, 1996).

La siguiente afirmación puntualiza las anteriores reflexiones: “El artista vive en la intimidad de *su* arbitrariedad y en la espera de su necesidad” ( Valery,1990: 62). Lo arbitrario nos remite al azar, sin embargo aquí aparece vinculado a esa fuerza generadora, creativa que sobrepasa la voluntad del sujeto y que lo encadena a la necesidad de crear. Así pues, al hablar de placer no hay explicación, hay vivencia, eros exaltado. Sin una dirección fija quien crea se abandona al misterio de la creatividad: “No hay ninguna proporción, ninguna uniformidad de relación entre la grandeza del efecto y la importancia de la causa” (Valery,1990: 62). Vemos que hemos abandonado el territorio de las causas y los efectos, de la linealidad para adentrarnos en un pensamiento que concibe su propia complejidad y no se limita a sistematizar sus actos, sino a observarlos como se le presentan. Veremos más adelante la relación de esto último con la fenomenología.

### Capítulo III

#### Sobre la intuición como una senda creativa.

Pero en el arte, lo mismo que en la religión, la intuición es igual a la convicción, a la fe.  
Es un estado espiritual, no un modo de pensar.

A. Tarkosvski

Los artistas suelen coincidir en que las ideas y soluciones creativas se les presentan a partir de un sexto sentido que desde tiempos muy antiguos se conoce como “inspiración” (En Ion, Platón trata sobre la inspiración en la poesía). La concepción espiritual que define a la inspiración como un suceso extracorpóreo, fue despreciada por la corriente racionalista y positivista, sin embargo, en tiempos muy cercanos históricamente (década de los 50 del siglo pasado) ha tomado lugar como objeto de estudio científico a partir de la consolidación de las ciencias cognitivas<sup>1</sup>. Desde entonces se ha hecho cada vez más evidente, científicamente, que el acto creativo es un fenómeno complejo que proviene de las relaciones entre diversas facultades del pensamiento. Es decir, se ha demostrado que el razonamiento no es la única actividad mental. También de la mente emerge la emotividad, que durante largo tiempo se consideró emergía de “las vísceras”, lugar de dónde se creía que únicamente provenía la actividad artística. Actualmente se explora la creatividad artística uniendo los factores emocional, racional o intelectual y sensorial; dando como resultado estudios que proponen una visión del arte como herramienta gnoseológica, más allá de un simple desfogue de estados anímicos (catarsis).

---

<sup>1</sup> “Las ciencia cognitiva es el estudio de la cognición de manera integrada a través de disciplinas teóricas y empíricas, como lo son: Filosofía, Psicología, Lingüística, Antropología, Neurociencias y Ciencias de la Computación.”  
[http://www.posgrado.unam.mx/filosofiadela ciencia/port\\_filos\\_ciencias\\_cogn.html](http://www.posgrado.unam.mx/filosofiadela ciencia/port_filos_ciencias_cogn.html). Consultado el 24 de marzo de 2009.

La ciencia ha estudiado por sus propios métodos a la intuición como parte de los procesos cognitivos. Sin embargo, a pesar de los afanosos experimentos que escudriñan la mente humana gran parte de su funcionamiento sigue sin poder ser explicado. En dichos procesos se observa cómo se plantea un problema y sus posibles soluciones. Mas en ciertas ocasiones la búsqueda de la solución está guiada por el fenómeno intuitivo. Por ejemplo, ante una infinidad de temas posibles el artista elige uno y no otro. ¿Por qué lo hace? ¿De qué herramientas se auxilia? Cualquier respuesta que no involucre al afecto además de insípida será parcialmente verdadera. “Las pasiones permiten distinguir lo prometedor de lo inútil.(...)Elegir una línea de investigación es oír la llamada de lo sugerente.” (Marina,1994:137) Elegir tanto un tema como una forma dentro del arte, acota la inagotable cantidad de maneras de expresión y dirige el trabajo sobre una línea que al principio es bastante difusa pero que marca una dirección.

Lo que resulta realmente interesante es que por medio de este “sentido” que es la intuición, prevemos la solución de la tarea propuesta uniendo puntos dispersos de poca información, es decir, al principio de una empresa creativa sólo se cuenta con ciertas claves, indicios vagos, “sugerencias”, que la intuición irá guiando hacia el encuentro del resultado más acertado, en pro de la consolidación de una obra.

Ahora bien, con la finalidad de entender un poco más qué es la intuición desde la filosofía recurriremos a lo dicho por Levinas en “La teoría fenomenológica de la intuición” : “El modo de la conciencia o de la representación a través del cual entramos en contacto con el ser es un acto con una estructura determinada; es, digámoslo ya, la intuición” (Levinas,2004:93). Vemos que una labor importante de la intuición es hacernos entrar en “contacto con el ser”. Entendemos por “ser” lo fundamental de una cosa y si tratamos con

nosotros mismos, mediante un ejercicio de introspección, nos referimos a lo que nos hace ser quienes somos, lo que nos fundamenta. Aquí se hace presente una relación estrecha y complementaria entre el creador y su obra, pues el creador al entrar en contacto con su objeto de alguna forma alcanza también un aspecto primordial de sí mismo.

Más adelante, Levinas menciona que para entender dicha estructura se puede contraponer la función del significado, el cual sólo apunta los objetos: “Debemos recordar esta característica del acto significativo: su objeto no es visto ni alcanzado, sólo queda apuntado” (Levinas, 2004: 93). Añade que significar es cotidiano, es la forma más usual; por lo tanto, el acto intuitivo se presenta con mucha menos regularidad. Por lo tanto, si la intuición es una forma de alcanzar los objetos, la mayor parte del tiempo sólo los señalamos desde lejos. Dichos objetos pueden ser objetos de estudio, de interés, de deseo, que por medio de la intuición se aprehenden de manera certera pues: “Hay una gran diferencia entre meramente apuntar algo y alcanzarlo. La intención significativa no posee nada de su objeto, tan sólo lo piensa” (Levinas,2004:95). El “solo pensar” nos remite a un acto frío excluyente de todo sentimiento, pero ¿acaso puede realizarse un acto semejante?, ¿existe realmente un pensamiento que no provoque el más mínimo temblor anímico por más remoto que éste sea?. El ideal de la objetivación radica precisamente en ello. Mas si hablamos de subjetividad que es donde se realiza el acto intuitivo, ciertamente, aceptaremos que las emociones están fuertemente implicadas. Entonces, la “posesión del objeto” por medio de la intuición involucra la plenitud de sensaciones y sentimientos que el simple significar no puede darnos. La intención significativa frente a la intuición proporciona un vacío emocional. En referencia a esto último, Levinas cita a Husserl: *No se trata de oponer intuición a intelección, sino insistir en el hecho de que la intuición es un acto que verdaderamente posee su objeto.* (Levinas,2004:95). Aquí se subraya el carácter

eminentemente subjetivo de la intuición pues mientras ésta guía al investigador a partir de lo vivido, sensual e íntimo; la intelección utiliza la representación y a la sensación que forman parte de las cualidades del objeto exterior. (Levinas,2004:98).

Por lo anterior, la intuición como guía en un trabajo de búsqueda de conocimiento no puede dejar a un lado, ni minimizar, la parte sensible-emotiva del buscador. Al considerar ambos procesos por igual, el intuitivo y el intelectual, el investigador que observa así a su objeto de estudio proporciona, una visión enriquecida y plena que le favorecerá para alcanzar su objetivo, y al hacerlo, develará una parte de sí mismo.

Por último, para dar mayor cuerpo a lo recién expuesto es de utilidad el mencionar que para Husserl dentro de la intuición se encuentra la percepción (presentación de los objetos, su forma tangible), la imaginación y la memoria. (Levinas,2004:97). De esta manera el acto intuitivo adquiere una dimensión compleja en la cual interactúan otras facultades mentales de gran importancia para la ejecución del acto creativo. A través de éste orden podemos valorar la importancia de la intuición dentro de la teoría fenomenológica, la cual en la práctica del arte encuentra el lugar idóneo para desarrollarse.

Una vez que nos acercamos al tema desde una perspectiva teórica fenomenológica, continuemos hacia la experiencia intuitiva para “aterrizar” el concepto de la intuición en el objeto plástico, para lo cual la experiencia nos será de gran utilidad.

Observación contundente: “Una intuición no se demuestra sino que se experimenta” (Bachelard, 2002: 9). Afirmación del todo útil, sobre todo tratándose de un ejercicio de aproximación a la producción plástica. Ya que nuestro interés se dirige hacia los objetos plásticos habrá que acercarse a ellos por vía de la experiencia y por lo tanto atender la intuición que se genera en el contacto con ellos y a través de ellos. De ésta manera se plantea que la intuición es herramienta creativa ya que proporciona los lineamientos de

acción en el momento en que se trabaja en la producción de la obra de una forma dúctil. Si bien el artista cuenta con información teórica y técnica para la elaboración de su propuesta, es la intuición la que lo guiará hacia posibilidades distintas a las ya controladas. Los recursos formales, compositivos, técnico-expresivos forman parte del bagaje “rígido”, intelectual el cual adquiere un artista durante su formación académica (Si es que la hay. Se toma en cuenta que hay artistas que han adquirido el oficio mediante otros procedimientos). El gran reto para un artista consiste en configurar toda esa información razonada de manera adecuada para que surja un buen trabajo que incluso rebase las exigencias académicas y pueda ser considerado una obra artística de alto impacto plástico. Es decir; la gran brecha que existe entre un ejecutante y un creador está hecha de una incesante lucha contra lo aprendido. Pugna que alcanza incluso el fuero interno del artista, pues sacude los cimientos de lo que hasta ahora sabe y en gran medida lo constituye como sujeto. Abandonar las certezas para internarse en terrenos inciertos: “Caminos desconocidos llevan a lugares desconocidos”, dejar de ser quien uno cree que es para ser lo que todavía uno no sabe que puede ser. Al abandonar los lugares seguros se experimenta gran incertidumbre, pero si la balsa intuitiva se encuentra a la mano, la certeza comienza a dibujarse. Para esto será indispensable experimentar en el momento de la producción a contracorriente de lo aprendido, abrir resquicios por dónde la intuición pueda permearse. Esto no quiere decir que haya que olvidarse de lo que se ha asimilado mediante el ejercicio de la razón, sino que hay que relajar de alguna manera esa parte lógica para dar cabida a lo “arracional”<sup>\*</sup> que puede mostrarnos variables inesperadas en la producción plástica.

---

\* Se utiliza arracional para no polarizar lo racional con el uso de irracional, atendiendo a la teoría de las tres mentes: la racional, la arracional y la irracional; correspondientes a hemisferio izquierdo, hemisferio derecho y cerebelo, respectivamente, basada a su vez en la teoría de Maclean de los tres cerebros. Véase Pérez-Rubín, 2001,13:112.

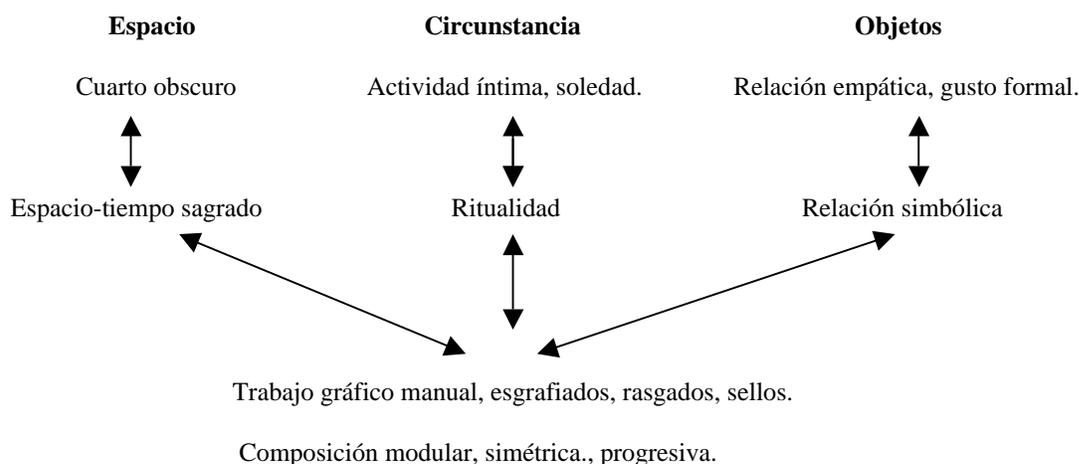
Lo anteriormente planteado puede entenderse mejor si pensamos en la teoría de los hemisferios cerebrales donde la información que se genera y procesa en uno y otro hemisferios se intercambia por medio del cuerpo calloso. Los estudios al respecto del funcionamiento del cerebro arrojan la posibilidad de que nuestra mente realiza un diálogo constante entre dos áreas aparentemente contrarias pero complementarias. Pongo en duda la contraposición de las áreas del cerebro atendiendo a un interesante artículo llamado “El mito del hemisferio derecho y la creatividad” (Romero, 1996). En dicho artículo se expone la posibilidad de que los resultados de las investigaciones neurológicas confirmen prejuicios basados en la tendencia humana de polarizar el mundo, es decir; se buscan resultados que comprueben lo que de antemano se quiere comprobar. Así mismo se señala la inclinación que muestran dichos estudios por localizar puntos donde se ubican facultades mentales o motrices omitiendo la integralidad del sistema nervioso. Con esta visión fragmentadora se ha llegado a la conclusión de que la intuición reside en el hemisferio derecho del cerebro. Sin embargo, cabe plantearse la interrogante al respecto de la utilidad de localizar el punto donde se genera la intuición para quien se interesa en ella como vía creativa, como concluye Romero: “...no encuentro especialmente útil la cuestión de la localización hemisférica del pensamiento creativo(...), en cambio, veo sugerente hablar de un *modo* de pensar propio del hemisferio derecho” (Romero, 1996:106) La diferencia, explica, consiste en que la mera localización termina ahí, en señalar un punto, mientras que el *modo de pensar* involucra un proceso de conciencia.

Tomando en cuenta lo anterior, lo que aquí se propone es hacer consciente un proceso automático como es la intuición para ejercitarla como instrumento creativo. Retomando la idea de Bachelard, a la intuición se va mediante el acto intuitivo, a través del experimento, de la vivencia. Una vez que la intuición nos lleva a soluciones que no sabemos cómo

llegamos a ellas, por lo menos conscientemente, es preciso volver sobre nuestros pasos para detectar de manera retrospectiva la dinámica mental que guió al proceso creativo.

El siguiente diagrama fue realizado para relacionar los factores en la producción de la propuesta visual que detonaron la línea de investigación conceptual, la cual se ha ido exponiendo en el transcurso de este trabajo. A continuación se señalan las correspondencias encontradas entre circunstancias específicas de la producción (técnica), características formales y conceptos.

**“Improntas lumínicas, la imagen a partir de la intuición y percepción de lo sagrado”**



El anterior esquema, lejos de explicar el proceso creativo que se llevó a cabo en la construcción de la propuesta plástica, da cuenta de la presencia de algunos factores que se toman como eje para la reflexión que se ha venido efectuando. Dichos factores se retroalimentan en el momento que aparecen a la conciencia. Por ejemplo, una vez que se ha llegado a establecer la analogía del cuarto oscuro con el espacio sagrado ya no se entra

con la misma disposición de ánimo a este lugar, deja de ser un sitio circunstancial para volverse “El lugar”. Lo mismo sucede con las relaciones restantes, existe una consecuencia recíproca entre acto y concepto que va dando lugar a que en la obra vayan emergiendo nuevas formas, descartándose otras y/o consolidándose las ya expuestas.

Con la exposición de lo anterior se evita la idea equivocada de que la obra visual es resultado de la lectura de textos e imágenes que hubiesen sido consultados con antelación al surgimiento del trabajo visual, o mejor dicho, es más que eso. El propósito de la estructura de la investigación que nos ocupa es eludir la interpretación de los resultados plásticos como ilustraciones de las ideas planteadas, por ello el lugar que ocupa la propuesta visual dentro del cuerpo expositivo. Se trata de comprender el trabajo plástico como un resultado posible de la interacción de información de diversa índole aceptando que no es pertinente establecer una cronología estricta para ordenar el conjunto de hechos que se dan cita en el proceso creativo. Un entendimiento de este tipo involucra *un paralelismo entre pasado y futuro*. (Beuys, 2006).

Como hemos visto, dentro del proceso creativo es prácticamente imposible ordenar los acontecimientos dentro de causas y efectos, así, se sugiere un enfoque *recursivo* que permita comprender la complejidad creativa. “Sólo podemos preguntarnos por las *condiciones de emergencia*, por los factores co-productores que se relacionan con la aparición de la novedad” (Najmanovich, 2001;111). La atención queda así enfocada en las relaciones y no en las causas. Tal enfoque recursivo (todo momento del proceso es a la vez producto y productor, efecto y causa. Idea que expone Morin en su teoría del pensamiento complejo) ayudará a comprender el proceso de creación como una dinámica interactiva entre la teoría asimilada a través de la vivencia y la experiencia técnica procurando mantener la atención en cómo se retroalimenta la imagen de la información que surge de

dicha dinámica y se refleja en sus cualidades expresivas y calidades formales.

Una vez reconocida la importancia de la intuición en la construcción del proyecto plástico como una guía prácticamente invisible, inasible, pero efectiva habrá que valorar su apoyo en la edificación del discurso teórico. Porque tanto es creación la obra visual como lo que de ella pueda decirse, cada vez que es observada se recrea lo planteado en ella. En este sentido la hermenéutica es creatividad y este ejercicio es susceptible de ser guiado por la intuición. Es así que se lanza la mirada hacia la búsqueda de posturas coincidentes con la propuesta visual y que permitan confirmar que es posible observar el fenómeno creativo desde la óptica de la sacralidad.

Como resultado de dicha búsqueda se han identificado dos autores cuyas posturas de pensamiento han enriquecido el fundamento conceptual de la propuesta plástica: Tristán Tzara y Antonin Artaud. La revisión de ciertos planteamientos de ambos autores respecto a la labor creativa ha aportado solidez a la intención de presentar al acto creativo plástico en similitud al acto poético.

En la figura de Artaud se ha encontrado un puente que permite hacer mención de las culturas no occidentales, primigenias, las cuales representan para el pensamiento occidental lo informe, lo no domesticado, lo incivilizado; y que hasta muy recientemente se le ha empezado a valorar como una alteridad poseedora de sabiduría.

En particular, es la manifestación plástica del pueblo huichol (wixaritari) la que ha conferido a la producción visual “Improntas lumínicas” mayores referencias formales y una profunda empatía con su función ritual.

### 3.01 Tzara y el arte cósmico

...hombre aproximativo como yo como tú lector  
tienes entre tus manos como para lanzar una bola cifra  
luminosa tu cabeza plena de poesía

Tristán Tzara

La intención de relacionar estrechamente arte y vida halla en la figura del artista rumano Tristán Tzara (1896-1963) un ejemplo congruente y fascinante. A lo largo de toda su vida se dedica a producir obra reflexiva que da cuenta de su actitud ante la misión del artista dentro de la sociedad. Su compromiso con la función *cósmica* del arte lo lleva a desarrollar sus ideas en el campo de la literatura convirtiéndose en el principal ideólogo del movimiento Dadá al escribir el primer manifiesto de dicho movimiento vanguardista: "Manifeste de Monsieur Antipyrine" (1916), posteriormente, la revista Dada (1917), "Manifeste Dada 1918", "Sept Manifestes Dada" (1924), por citar algunos escritos. La relación intelectual y práctica que mantuvo con artistas de la época (Ball, Arp, Picabia, Ernst, Man Ray, Bretón.) fue determinante para la estructuración de sus planteamientos con respecto al Arte.

La parte más conocida del movimiento dadaísta es su carácter nihilista: "Todo sistema converge hacia una aburrida perfección(...) relativo producto humano. La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma porque la belleza ha muerto, "Dada no significa nada"... en general, la idea que se asoma en los escritos de Tzara hechos para presentar a Dadá puede ser resumida así: "Todo lo que se ve es falso." Mas, es justamente este afán de negación y de destrucción lo que posibilita la creación, pues una vez terminado el antiguo régimen (burgués) se abre la puerta al nacimiento de un hombre nuevo que construya un mundo nuevo. Ese mundo

tendrá como característica principal ser cósmico. En él, el ser humano se reconocerá como una partícula más en el universo y su relación con el resto de los seres animados e inanimados será equilibrada. El arte del hombre cósmico será una manifestación de la armonía creada mediante la aceptación del caos y del azar como elementos conformadores de experiencias diversas y en constante transformación. Como lo confirma Núria López Lupiáñez en su tesis doctoral: “El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta”, el arte cósmico para Tzara es inseparable de: “...las potencialidades o virtualidades del mundo al entrar en relación activa con sus elementos y fuerzas (fuerza espontánea, destructora, azarosa), al entrar en relación con el caos.” (López, 2002:186) En sí, la propuesta del arte cósmico radica en la identificación del hombre con la materia y sus metamorfosis, el movimiento del cosmos puede ser avizorado en la entraña humana y desde ésta perspectiva unificadora ya nada se encuentra inconexo.

Tomar en cuenta al azar y al caos, es indispensable para acceder a un tipo de orden, la dinámica constante que nos involucra en el devenir es esencial para la estética dadaísta, pues para Tzara, Dadá “vive de la expresión del instante”, una idea probablemente concebida a partir del pensamiento de Nietzsche:

Si nous disons *oui* à un seul instant, nous disons *oui*, par là, non seulement à nous-mêmes, mais à toute l'existence. Car rien n'existe pour soi seul, ni en nous, ni dans les choses; et si notre âme, une seule fois, a vibré et résonné comme une corde de joie, toutes les éternités ont collaboré à déterminer ce seul fait et dans cet unique instant d'affirmation, toute l'éternité se trouve approuvée, rachetée, justifiée, affirmée.

Si nosotros decimos sí a un solo instante, por ahí, no solamente lo decimos a nosotros sino a toda la existencia. Porque nada existe por sí solo, ni en nosotros ni en las cosas; y si nuestra alma, una sola vez ha vibrado y resonado como una cuerda de alegría, todas las eternidades colaboraron en determinar éste solo hecho y en este único instante de afirmación, toda la eternidad se encuentra aprobada, justificada, afirmada. (López, 2002:198)

Instante, fracción del tiempo sin final, cada instante es el instante mismo. Cartier Bresson definió el *instante decisivo* vinculando al ojo del fotógrafo con la mecánica de la cámara. Para Tzara, cada instante es decisivo, en el arte y en la vida. Así como cada instante está ligado a una infinidad de instantes (hacia todas direcciones, hacia *todas las eternidades*), los actos afirman (o niegan) el proyecto de la humanidad. La conciencia de estar unido al resto del espacio y del tiempo, aunque éstos se aprecien distantes, provoca que el ser se involucre en el mantenimiento del Cosmos como Unidad, Totalidad de la cual el humano es copártcipe y responsable. Si se logra intuir esa cadena infinita de acontecimientos que van forjando el proyecto humano, si se concibe éste como un suceso modificable a partir de toda acción que emprenda uno de los hombres-nodos se conformará *una nueva metáfora como la del universo como red o entramado de relaciones* (Najmanovich,2001;109).

Toda afirmación, la afirmación de los materiales a partir de su variedad es, para Tzara, contribución positiva, pues mantiene el equilibrio de donde surge la vida. Debido a esto, el arte cósmico es absolutamente positivo, pues ofrece un nuevo orden (orden caótico) que enriquece el presente en la forma en que éste es percibido al integrar todo lo que existe (orgánico e inorgánico) en la obra de arte.

La fotografía es ésta tal vez, la técnica artística más relacionada con el factor tiempo desde

su descubrimiento. *Congelar el tiempo, capturar el instante*, han sido las máximas fotográficas que vinculan fuertemente a la imagen que surge del proceso fotográfico con una reflexión obligada hacia el tiempo, su transcurso y su control. Sin embargo, no es ésta la característica fotográfica que llevará a Tzara a reparar en el trabajo de Man Ray, en especial en sus *rayografías*, técnica que en sus manos alcanzó calidades que antes no se habían investigado. Para Tzara resulta atractivo el trabajo de Man Ray, sus *rayogramas*; porque en ellos se intuye una fuerza dinámica que no se encuentra fija sobre el papel, además de mostrar aspectos ocultos, impredecibles y no obvios de los objetos que el fotógrafo manipula hábilmente sobre la emulsión con la finalidad de obtener registros lumínicos que a su vez se erigen en instrumentos para captar lo que no se ve *a simple vista*. Los fotogramas de Man Ray cumplían con la propuesta del arte cósmico ya que trataban a los objetos (materia) sin jerarquizarlos; todo cuanto caía en sus manos era susceptible de dejar su huella lumínica. Así utilizó llaves, cordones, brochas, rollos de negativos, guantes... “La afirmación de la materia-o mejor de los materiales, pues se atiende a su variedad-(...) atendiendo a su fuerza interna, a la que se le deja “hablar su propia lengua”, es algo común a los dadaístas. (López, 2002:200-2001). Ya que todas las cosas del mundo pueden y deben, gracias a la sensibilidad del artista, mostrarse en equilibrio e igualdad, Tzara invita a desaparecer las diferencias entre lo orgánico y lo inorgánico pues la fuerza vital se encuentra en ello: “ Todos los elementos están dotados de ellas [de las fuerzas], de una plena vitalidad, vitalidad que no concierne únicamente a lo actualizado, sino también a lo virtual, a las fuerzas virtuales aún no actualizadas.” (López, 2002:203-204). Puede pensarse que dicha virtualidad se refiere a la latencia de los objetos como material del cual se sirve el artista para desarrollar su creatividad, (el mundo está “ahí”), el artista, actualiza

la materia al disponer de ella, al reconfigurarla dentro de una obra.

### **Improntas lumínicas, improntas cósmicas.**

En lo que respecta a los objetos elegidos para realizar los fotogramas de “Improntas lumínicas” (cuya variedad abarca hojas de plantas, bolsas de plástico para el *mandado*, blusas étnicas, encajes, rebosos, paliacates), presentan ciertas calidades de transparencia, a través de las cuales se lograron texturas sobre el papel fotográfico. Aunada a la anterior característica, la decisión de utilizar objetos translúcidos, (los objetos mencionados y no otros) obedece a la carga simbólica que en ellos reside. Por ejemplo, el aspecto formal de una hoja: su tamaño, sus nervaduras, los orificios que los insectos hicieron; lo que conforma su textura, me remite a una historia natural, biológica que propicia una imagen simbólica del tiempo y de las interconexiones entre los seres vivos. De igual manera, los objetos manufacturados cuyo uso específico está relacionado con quehaceres fundamentales de las comunidades humanas como son la alimentación y el vestido, implican una trama de conexiones culturales que vinculan estrechamente la vida biológica, simbólica y cultural. En éste aspecto, los objetos han detonado en su estructura básica la intención de la propuesta plástica de abordar la diversidad y la unidad del mundo intuido como un Todo Viviente del cual el ser humano es parte: “El arte espontáneo revela el acuerdo profundo entre la potencia creativa del individuo y la naturaleza, y ese acuerdo es el que garantiza la comunión con las cosas, con la vida” (López, 2002:205). Es así como la propuesta se involucra, de manera precisa en la selección de los objetos con los que trabaja. Su manejo y disposición son importantes en la búsqueda de un arte que puede afirmarse

como cósmico y que contribuye a hacer patente un tipo de orden (de fundamento cósmico), así como su preservación a través del provecho plástico que se obtiene de él.

Es así que la propuesta de Tzara, “crear mediante un arte cósmico” encuentra eco en la obra que se ha interrogado hasta ahora.

### 3.02 Artaud

No concibo la obra como separada de la vida. No amo la creación separada.  
No concibo tampoco el espíritu separado de sí mismo. Cada una de mis obras,  
cada uno de los planes de mí mismo, cada una de las floraciones heladas de mi  
vida interior echa su baba sobre mí.

Antonin Artaud.

*El poeta negro*, poeta que es Artaud, figura negra que contrasta con la lucidez canónica del pensamiento cartesiano, del siglo de las luces; donde el mundo es cognoscible gracias a la luz con que lo baña la razón; se nos presenta como un ser atormentado por su propia búsqueda. El rechazo, a punto de odio, que manifestó hacia la cultura europea, lo llevó a imaginar que la solución a la decadencia del mundo occidental estaba en la valoración adecuada de las culturas originales, en específico las prehispánicas de México. Convencido de que el cambio de visión que enriquecería a las manifestaciones artísticas se obtendría de las enseñanzas de las culturas antiguas que investigadores vanguardistas y transgresores de las formas caducas, como él, fueran capaces de captar de las cosmogonías primigenias.

El viaje que realizó Artaud a la sierra tarahumara (desembarca el 7 de febrero de 1936 en el Puerto de Veracruz) se ha convertido en un mito. Vino a extraer el *antiguo secreto* de la raza india que, según él, todavía era posible conocer en el México de principios del siglo XX. Si este objetivo tiene o no fundamento no nos impide observar en ésta odisea una idea seductora que invita a reflexionar sobre las circunstancias que motivaron tan peculiar propósito. Incluso, reflexionar sobre la observación de Artaud: “El México actual copia a la Europa”, traerla a nuestro presente, actualizarla; plantea un ejercicio autocrítico bastante saludable para detectar qué es lo que estamos “copiando” hoy y los peligros que acechan a

la identidad cultural de nuestros días. “La cultura racionalista de Europa ha fracasado y he venido a la tierra de México para buscar las bases de una cultura mágica que aún puede manar de las fuerzas del suelo indio.” (Artaud, 2004 ; 111-112). Es muy probable que la visión que Artaud tenía sobre la cultura mexicana, sobre su glorioso pasado, estuviera distorsionada por la euforia que le causaba la probabilidad de que existiese un remanente de la cosmovisión de los pueblos prehispánicos en grupos étnicos vivos como lo eran y lo son los tarahumaras. Lo que es casi una certeza, es que la *genial locura* que caracterizó a este enigmático personaje, le permitió elaborar planteamientos que sirven para mostrar una perspectiva favorecedora de las culturas que por lo general han sido menospreciadas por la hegemonía de occidente.

La gran hazaña que se considera su viaje a la *tierra roja* en las circunstancias físicas y económicas que Artaud padecía favorecen la visión que se tiene de él como un *héroe romántico*, pero como bien observa Pablo Weisz, no se trata de un héroe convencional. Cuando uno se ocupa de Artaud, el poeta, el escritor, el idealista, está frente a un ser apasionado y conmovedor. Las aparentes contradicciones que se pueden encontrar en sus textos no obstaculizan percibir la congruencia entre el hombre-artista, su pensamiento y su vida; aunque en esta relación se incluya una gran paradoja: el sujeto que abjura de su formación cultural. “Artaud logra salir de cierto determinismo cultural y con ello tiene acceso a visitar otros mundos imaginarios” (Weisz, 2003;30). Este es, entre otros, uno de los rasgos más sobresalientes de éste personaje.

Ante el postulado del arte cósmico de Tzara, que fue planteado en el anterior apartado; la visión cósmica de Artaud es caótica. Se puede apreciar al confrontar uno y otro pensamiento una complementariedad de índole apolínea-dionisiaca. El orden que percibe Tzara tiene forma clara, el orden de Artaud emerge de las profundidades de lo informe.

Mas por informe no carece de sentido, incluso es concreto: “Nada tiene en él sentido figurado. Por eso muéstrase a veces incomprensible. En él todo es un “orden fulminante” (Cardoza y Aragón, 2008: 191). Llevando esta comparación al plano de la serie *Improntas lumínicas* se puede decir que ambos pensamientos han tensado uniformemente el lienzo sobre el cual las imágenes han sido vertidas dando pie a un encuentro dialógico entre la medida y lo inconmesurable, entre lo factible y lo ideal. Tzara *el luminoso*, luz que proviene del orden cósmico y Artaud *el oscuro*, de cuya negrura emergen formas arcaicas de gran fuerza expresiva; han tomado posición en el tejido que sustenta la búsqueda conceptual de mi trabajo plástico. Así como la oscuridad ha sido la cómplice de la luz para que ésta imprima efectivamente la superficie fotosensible.

Líneas arriba se hizo mención de la pertinencia de actualizar la problemática que Artaud pone en evidencia, la de la identidad cultural: “La concepción del mundo mestizo, al cual pertenecía la mayoría de los escritores, poetas, artistas plásticos, la execraba por reflejar las posiciones occidentales de las que intentaba huir, como si pudiera perder su sombra, su cuerpo mismo.” (Cardoza y Aragón, 2008: 184). Esta gran paradoja, ésta lucha irreconciliable en el pensamiento de Artaud invita a plantearse a uno mismo cuál es su postura dentro de un contexto mestizo como lo es la cultura nacional. Reconocer qué parte de la formación de uno como individuo pertenece a la esfera del pensamiento occidental y qué se ha heredado de las antiguas culturas que alguna vez poblaron el territorio nacional. Si es verdad que ninguna cultura prevalece intacta al pasar de los siglos, pues en su capacidad de adaptación y de asimilación de factores externos está su sobrevivencia, es posible detectar qué elementos quedan relegados o segregados de la instrucción oficial, es decir; de la cultura hegemónica. Tales elementos, en el caso de la cultura mexicana son los pertenecientes a las

culturas indígenas. Los cuales han sido tratados durante mucho tiempo como lastres para el “progreso” y valorados sólo como folklore y estrategia turística, ignorando su verdadera dimensión dentro del crisol de la identidad nacional.

Mediante un reconocimiento del peso que ha tenido durante mi formación visual en específico y mi actividad plástica en general, observo la atracción que ejerce sobre mi trabajo el imaginario de diversas culturas vivas indígenas de nuestro país. Me he inclinado por atender en particular a las manifestaciones de arte huichol por ser éstas las que más guardan correspondencia formal y de concepto con la propuesta visual que desarrollo actualmente.

## A la postre

Puedes enseñar a un hombre a dibujar una línea recta, a trazar una curva y moldearla... con admirable velocidad y precisión; y considerarás perfecto su trabajo en su estilo; pero si le pides que reflexione acerca de cualquiera de esas formas, que vea si puede encontrar otra mejor de su invención, se detiene, su ejecución se hace vacilante, piensa, y lo más probable es que piense mal, lo más probable es que cometa un error en el primer toque que como ser pensante dé a su trabajo. Pero con todo eso has hecho de él un hombre, cuando antes era sólo una máquina, una herramienta animada.  
J.Ruskin

Escribir las conclusiones de una investigación con las características que ésta presenta a lo largo de su elaboración es un momento de decantación. Al fondo van cayendo las ideas de mayor peso. Al elegir entre la materia que se sedimenta y la que queda en la superficie, me inclino por atender lo que ha quedado en la base. Para lo cual, de manera análoga a la decantación física que sucede en las sustancias heterogéneas, se ha requerido de tiempo. Incluso algunos resultados no podrán ser incluidos en estas líneas pues se perfilan en un lapso más duradero.

La forma de afrontar el problema planteado en un inicio arroja al investigador artista más que consecuencias cuantitativas, más que datos duros, estadísticos, medibles, pesables. La investigación es en sí misma un camino de experiencia y experimentación en el cual, quien lo ha transitado personalmente y quien es invitado a recorrerlo mediante este documento, puede observar un antes y un después, el momento de arranque y el momento de cruce de meta. Donde lo que importa realmente no son las distancias recorridas ni el tiempo récord establecido sino el preciso momento en el cual el individuo que se dinamiza, se transforma. Estamos ante consecuencias cualitativas.

Me parece que este es el sitio adecuado para hacer explícitas algunas cuestiones que se han ido clarificando en el transcurso de la indagación, haciendo un ejercicio retrospectivo, nombrar ciertos estados que estuvieron presentes en las fases que este

texto se esforzó por mostrar. Sólo avanzando en el camino se puede observar lo andado. Proyectar en muchas ocasiones es adelantar juicios, algunas expectativas se desmoronan, no soportan el paso del tiempo ni las lecciones de la experiencia; otros se transforman en certezas y en guías para seguir andando. Por lo mismo no hay resultados finales en un trabajo creativo, sino puntos clave, lugares a donde se llega para recapitular y proseguir. No se entregan resultados, pues estos se encarnan, se asimilan de forma intangible al ser que se ha fortalecido con la búsqueda. Se unen al conjunto de conocimiento tácito que hace posible la creación. A la inversa de la frase célebre “Yo no busco, encuentro”, puedo decir que aquí lo que se ofrece como un resultado es la intención renovada de seguir buscando porque lo encontrado dispara nuevas rutas.

Al principio, tenía una inquietud: ¿cómo desarrollar una propuesta del entendimiento de mi obra plástica relacionada con la poesía? Experimentaba una suerte de intuición que me dictaba que existía una relación de congruencia entre las dos manifestaciones pues yo misma había detectado en mi proceso creativo visual la importancia de la cercanía con la poesía, con la palabra poética. Un hecho me orientaba al respecto: los poetas tienen una clara visión del alcance de su trabajo. *El poema dice a otros, pero sobre todo al poeta mismo: “Tú eres esto”*, dijo en una entrevista Álvaro Mutis. En otra ocasión, Alberto Blanco expresa: *Las palabras se me convirtieron en una especie de linterna. Descubrí que con ellas podía penetrar en lo oscuro, y que ese rayo de luz del lenguaje me permitía descubrir cosas que no había visto antes.* Incluso, un escritor de prosa, Antonio Lobo Antunes, expresa una convicción del objetivo del acto creativo: *“La literatura y los libros, como los cuadros y la pintura, o como la música y el cine, son la única manera que tenemos de vencer a la muerte”*. Pareciera que para el poeta el ideal vanguardista estuviese vigente. Hace tiempo que el artista visual, por lo menos el de ciertas élites, ha desahuciado al Arte o incluso lo ha enterrado. Otros, tal vez una

minoría tachada de románticos empedernidos, pensamos que el Arte es una realidad innegable para el ser humano, es parte de su ser constitutivo. Que su función se encuentra vigente, tal vez más que nunca, en una época incierta. Ante esta situación se presenta la urgencia de argumentar a favor de un arte conciente del propio ejercicio y de su ubicación en el contexto actual como contrapeso a las zonas de muerte y de silencio que se apoderan de los lugares de exposición.

Volviendo a los poetas, sus declaraciones forjaron el panorama que me propuse descubrir, me dieron la pauta para proponer que en el ámbito de la imagen se puede hablar en la misma línea discursiva. Para esto, hubo que partir de lo personal, de una sensación íntima que habitase en la obscuridad del preconciente, que aflorara por medio de la obra y que formara parte de las motivaciones más honestas de la actividad creadora. Tal inicio no fue accesible de inmediato pues involucra un gran temor, incertidumbre de nombrar por su nombre los acontecimientos que ocurren en el fuero interno.

La primera estrategia que se presenta para resolver la zozobra con la que se vierten las primeras afirmaciones es recurrir a lo que otros artistas visuales han dicho de su propio trabajo y encontrar en sus posturas el fundamento de la propia experiencia. Esto fue muy útil para considerar la propia voz como un decir válido ante la obra. Este decir, como señala Alberto Blanco, fue un decir orientado a iluminar las zonas invisibles de la obra y de su producción, que dio luz al proceso y al mismo tiempo, por consecuencia, al pensamiento que los genera. En este sentido, iluminar, arrojar luz sobre un objeto de estudio también permite observar al observador. Se descubre la capacidad reflexiva del individuo que explora sus imágenes a través del proceso que elige para vincularse con ellas.

Es así que además de obtener información sobre su acto creativo y sus consecuencias plásticas, sabe algo sobre sí mismo. Sin embargo, el saber sobre uno mismo no alcanza verdadero sentido si no se proyecta una relación profunda con el otro. Si bien la autoconciencia es trascendente para el individuo ésta misma autorreflexión se encontrará irremediabilmente con la esfera de lo social. La expresión artística no tiene validez si se mantiene para disfrute personal, es necesario buscar la comunicación por medio de la obra. Si existe la recepción y la réplica, entonces cobra relevancia el acto creativo. Ya lo dijo Tarkovski: “La autoexpresión carece de sentido si carece de respuesta.” Por eso es importante preguntarse por la función social del arte. En un sentido humanista, el arte es un vehículo que permite al ser humano estar en contacto íntimo con sus semejantes.

El artista tiene una visión del mundo, al igual que el resto de sus congéneres, sólo que él se manifiesta a través de imágenes, sonidos, movimientos. Si bien esta postura ante el mundo no pretende ser una verdad absoluta, ni admite su existencia, lo que promueve es la disertación sobre la existencia humana. Reflexión que actualmente cobra inusitada relevancia en el contexto de la ubicación de lo humano como tema en constante construcción.

De esta manera cobra dimensión colectiva el trabajo personal, partiendo del cuestionamiento del propio trabajo y su inserción en las dinámicas no sólo artísticas, también en un sentido extenso. Éste es el panorama que se abre a manera de ideas concluyentes de este trabajo.

Dimensionar el propio trabajo creativo como un quehacer que vierte conocimiento al respecto de la dimensión humana ubica la producción de obra artística dentro de las actividades que el ser humano realiza para construir su realidad. De esta manera el artista se comprende así mismo como un agente transformador que no se encuentra al

margen de la dinámica vital sino que es partícipe de ella. Hace uso de sus recursos técnicos y formales para aportar una visión posible del mundo. Se erige en un individuo con una responsabilidad ética que se hace tangible en su obra y que repercute en otras esferas.

La intención de relacionar la tarea creativa con otros ámbitos de la vida me ha llevado a coincidir con el planteamiento del *arte ampliado* de Joseph Beuys. Dicho concepto no es una teoría, tal como lo explicó Beuys, es un compromiso que se adquiere en el momento de que la conciencia se hace manifiesta. Su propósito es el de llevar las ideas equilibradas que convergen en una obra artística a la vida cotidiana. De ésta forma el artista no es sólo aquel que pinta o realiza una obra plástica, también lo es cualquiera que se comprometa con su propio trabajo a realizarlo bien, equilibradamente. De esta manera el artista se vuelve un ser humano que se desenvuelve en su vida cotidiana acorde a sus capacidades creativas. “Los auténticos criterios estéticos son una mejor manera de pensar, sentir y querer”, dijo Beuys. Si exploramos esta forma estética de proceder nos toparemos una alternativa de acción donde el arte no es un lujo ni un ornamento, sino un instrumento de interpretación de la realidad. Así quedan involucrados tres aspectos de difícil concertación, lo que pienso, lo que siento y mi voluntad.

El haber afrontado la imagen y su producción desde la óptica del origen, es decir reflexionar sobre su fundamento inicial me ha provisto de una postura ante mi trabajo que a la vez me facilita la comprensión del fenómeno creativo de otras propuestas y me vincula de manera activa con los acontecimientos del devenir humano. Nada de esto desprovisto de complejidad. Como se lee en el epígrafe de Ruskin, comencé a abandonar el acto mecánico de producción *per se* para iniciar un trayecto hacia el compromiso ampliado que implica ser un profesional de las artes visuales. Resultado

que no puede ser mostrado mediante documento alguno pues se concreta a diario en una forma de existencia.

Por último, siento la necesidad de dejar constancia de uno de los conflictos que hizo titubear el desarrollo de la investigación. El hecho de remontarme a los orígenes del acto creativo me imbuía en pensamientos que me transportaban a tiempos muy lejanos. Estudiar el pensamiento sagrado y relacionarlo con los actos de todos los días me enfrentaba a una especie de vivencia escindida.

No es que no pueda constatarse en la vida material el conjunto de ideas que nos hablan de lo primordial, de lo primigenio. Resulta que hemos revestido los actos cotidianos de una pátina de superficialidad engrosada al correr de las épocas en pos de un supuesto progreso y una evolución que en la actualidad ya está caducando. Lo sagrado y sus manifestaciones se encuentran circunscritas a espacios determinados y relacionados con supercherías, fanatismos y esoterismos. Territorios por los cuales no quería que deambulase mi indagación. Por ende al momento de querer constatar lo experimentado a nivel mental con la realidad inevitablemente sentía un choque con una barrera, como si tuviera que estar constantemente cambiando de dimensión. Sin embargo, lo sagrado en su dimensión original pervive en la realidad ordinaria, basta con aguzar los sentidos. Al mismo tiempo, era preciso encontrar un vínculo que uniera ambas experiencias, la mental y la material; pues la una y la otra parecieran por momentos no corresponderse. Esto último afecta en dos direcciones, la primera tiene que ver con la motivación. La carga teórica se vuelve insoportable si no existe una práctica que la valide, si esto sucede el ánimo se ve afectado. Conciliar un mundo invisible como es el de las ideas con uno eminentemente físico como el que ha construido la secularización de la existencia se me presentó como un reto que tenía que ser salvado. Mas, ¿a través de qué parte de la realidad material constatar mis pensamientos?, ¿cómo y con quién compartir

lo sentido y la reflexión resultado de ese sentir? Aunque todavía me encuentro estructurando una estrategia para solventar esta problemática, ha sido un aliciente en saber que no es un obstáculo que sólo a mí se me presente.

Y aquí surge el segundo motivo por el cual urge insertar el conocimiento en la realidad: hacer que el estudio del origen no pueda ser juzgado asunto anacrónico.

En la conmemoración de los cincuenta años de la primera edición de “La visión de los vencidos”, Miguel León Portilla expresó que el estudio de la historia debe *influir en el presente*. Si esa es la misión de la Historia, la del Arte puede pensarse en los mismos términos. Objetivos, que si bien requieren de un estudio particular, forman parte de la intención de pensar en el origen de la expresión artística. Mirar hacia atrás para rescatar las maneras antiguas que puedan nutrirnos, complementarnos y recordarnos nuestra esencia humana. Visto de esta manera, la indagación retrospectiva, cobra relevancia: pensar el desempeño creativo como un agente que actualiza las necesidades primigenias tan complejas como lo es religar lo separado en uno mismo, conciliar las distancias que nos separan de otros seres humanos y mitigar el conflicto hombre-naturaleza.

## Referencias

Alcocer, P., Neurath, J. (2007). *El uso de las herramientas mágicas*. En Artes de México. (Ed.) Arte antiguo cora y huichol. (número 85).

Artes de México. (Ed.). (2005). *Arte Huichol*. (número 75).

Artes de México. (Ed.) (2007). Arte antiguo cora y huichol. (número 85)

Artaud, A. (1984). *México y Viaje al país de los tarahuamras*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (2006). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (1999). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.

Beuys J. (2006). *Ensayos y entrevistas*. Madrid: Síntesis.

Bradú, F. (2008) *Artaud, todavía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Carrington, L. (1996). La Jornada Semanal, 15 de diciembre de 1996. Entrevista con Leonora Carrington. *Tiempo soñado*. Emilio Payán y Saúl Villa. Recuperado el 10 de mayo de 2009 de: <http://www.jornada.unam.mx/1996/12/15/sem-leonora.html>

Carrington, L. (2006). Entrevista a Leonora Carrington. *Mujeres en el arte*. Recuperado el 10 de mayo de 2009 de: <http://galeriademujeresartistasindice.blogspot.com/2008/02/entrevista-leonora-carrington-2006.html>

Castro, S. (2007). *Vituperio de orbanejas*. México: Herder

- Cassirer, E. (2006). *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Díaz, J. (2007). *La conciencia viviente*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Michelli, M. (1984). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H. (1998). *Estética y Hermeneútica*. (2ª edición) Madrid: Tecnos.
- Hocquenghem, G. & Scherer, R. (1987). *El alma atómica : Para una estética de la era nuclear*. Barcelona: Gedisa.
- Lésper, A. (2008). *La transgresión ha muerto*. Avelina Lésper. Crítica de Arte. Recuperado el 10 de mayo de 2009 de: [http://avelinalesper.blogspot.com/2008/12/la-transgresin-ha-muerto\\_10.html](http://avelinalesper.blogspot.com/2008/12/la-transgresin-ha-muerto_10.html)
- Levinas, E. (2004). *La teoría fenomenológica de la intuición*. España: Sígueme.
- Lewis-Williams, D. (2005). *La mente en la caverna*. España: Akal.
- Lizarazo, D. (2004). *Iconos, Figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI.
- López, N. *El pensamiento de Tristán Tzara en el periodo dadaísta*. <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0211103-110710>. Recuperado el 28 de abril de 2010.

Marina, J.A. (1994). *Teoría de la inteligencia creadora*. (3ª. Edición). Barcelona: Anagrama.

Mennekes, F. (1997). *Joseph Beuys: Pensar Cristo*. Barcelona: Herder.

Merleau, P. (1957). *Fenomenología de la percepción*. México: Fondo de Cultura Económica.

Morin, E. (2001). *Amor, poesía, sabiduría*. Barcelona: Seix Barral.

Murena, H. (1995). *La metáfora y lo sagrado*. México. Universidad Autónoma Metropolitana.

Najmanovich, D. (2001). Pensar la subjetividad. Complejidad, vínculos y emergencia. *Utopía y praxis Latinoamericana* . No. 14. Pp. 106–111.

Neruda, P. (1975). Pablo Neruda. *The Nobel Prize in Literature 1971. Nobel Lecture*.

Recuperado el 10 de mayo de 2009 de: [http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1971/neruda-lecture-sp.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1971/neruda-lecture-sp.html)

Nicol, E. (2007). *Formas de hablar sublimes: poesía y filosofía*. (2ª. Edición). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Oliveras, E. (2004). *Estética de fin de siglo*, en *Estética, la cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel Filosofía

Panikkar, R. (1994). *Símbolo y simbolización*. En *Arquetipos y símbolos colectivos*. España: Anthropos.

Rimbaud, A. (2006). *Iluminaciones*. España: Hiperión.

Romero, J. (1996). *El mito del hemisferio derecho del cerebro y la creatividad*. Arte, individuo y sociedad. Servicio de publicaciones Universidad Complutense de Madrid. Número 8. Pp. 100–106.

Sontag, S. (1969). *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral.

Tarkovsky A. (2005) *Esculpir el tiempo*. (2ª. Edición). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Trías, E. (2001). *Pensar la religión*. Argentina: Altamira.

Valery, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.

Weisz, G. (2003) *Artaud: el viaje y su doble*. En Artes de México. (Ed.). (número. 63). México en el surrealismo: los visitantes fugaces.

Westheim, P. (2006). *Arte, religión y sociedad*. (2ª. Edición). México: Universidad Autónoma de México.

Zajonc, A. (1996) *Atrapando la luz*. (3ª. Edición). Barcelona: Andrés Bello.