

EL ÁRBOL DEL ARTE.

**Matriz trans-sensorial e intersubjetiva
para el arte no visual y el silencio del yo artístico**

TESIS DE DOCTORADO

Autora

Cristina Miranda de Almeida de Barros

Directora

Dra. Inmaculada Jiménez Huertas

Irudigintza Saila . Departamento de Dibujo
Arte Ederren Fakultatea . Facultad de Bellas Artes
Universidad de País Vasco . Euskal Herriko Unibertsitatea



JUNIO 2005

Índice

Antecedentes y agradecimientos 11

Capítulo I

**Glosario, introducción, mito,
hipótesis, objetivos, método y forma**
15

1.1 Glosario 15

1.2 Introducción. El arte ofrece modelos de realidad 19

1.3 El mito de la unidimensionalidad sensorial 27

1.4 Hipótesis 33

1.5 Objetivos de la tesis 43

1.6 Aspectos metodológicos 47

1.6.1 Los modos de pensamiento del arte 47

1.6.2 El paradigma creativo espiral 49

1.6.3 Los yoes artísticos y las fases de la creación 56

**1.6.4 La investigación es un vehículo para el viaje topológico
por los territorios del mundo dibujado por el arte** 63

1.7 Aspectos formales **73**

Capítulo II

El Árbol del Arte Trans-visual

**Un matriz multidimensional para comprender el arte como proceso trans-visual,
trans-sensorial, intersubjetivo y de silencio del yo artístico** **77**

2.1	La construcción de la trans-sensorialidad multidimensional según los paradigmas creativos	78
2.2	Ygdrasil, el árbol del arte	91
2.3	El ojo abierto y el ojo cerrado del artista	94
2.4	Las tres fases del drama psico-físico de la creación artística	100
2.5	Los tres mundos simbólicos del árbol y los cinco territorios del proceso de creación artística	102
2.5.1	Tronco y Territorio I	103
2.5.2	Ramas y Territorios II y V	104
2.5.3	Raíces y Territorios III y IV	105
2.6	Las características de la atención por territorios en función de los paradigmas artísticos	107

2.7	Los elementos de la Matriz del Árbol del Arte. Láminas (Manual, I – V)	123
2.8	¿Cómo aplicar la Matriz del Árbol del Arte? Manual de instrucciones.	
	Primera parte: el Modelo del Árbol del Arte	137
2.8.1	Para qué, cómo y a quién sirve la Matriz del Árbol del Arte	139
2.8.2	Elementos que componen el Modelo del Árbol del Arte	140
2.8.3	Aplicación del Modelo del Árbol del Arte a obras de cada uno del	
	los territorios	154

Capítulo III

Topología teórica para conocer el terreno

Tejiendo el modelo con 5 hilos: Físicos, simbólico-culturales, emocionales, transcendentales y holísticos **177**

3.1	La construcción de los conceptos de trans-sensorialidad y de la intersubjetividad según algunos enfoques teóricos de diversas disciplinas	178
3.1.1	La trans-sensorialidad intersubjetiva multidimensional	180
3.1.2	El sentido multidimensional del tacto es la base de la co-creación, o intersubjetividad, multidimensional	186
3.1.3	Las imágenes mentales son índices, símbolos e iconos multidimensionales	189

3.1.4 La intersubjetividad es tacto del otro. Las formas de la alteridad son la
(1) la naturaleza física, (2) la cultura o el sí mismo cultural externo, (3) lo emocional (el subconsciente personal o el sí mismo interno emocional),
(4) lo transcendental y (5) la realidad comprendida desde el modo multidimensional **198**

3.2 Los conceptos relacionados con la trans-sensorialidad y la intersubjetividad
típicas de los paradigmas creativos de cada territorio **209**

3.2.1 La visión táctil de lo físico genera la intersubjetividad o co-creación con
la naturaleza exterior, en el Territorio II (hilo amarillo/ ojo abierto) **209**

3.2.2 La visión táctil de lo psico-emocional genera la intersubjetividad, o co-
creación, con el subconsciente personal –naturaleza interior- en el
Territorio IV (hilo azul/ ojo cerrado) **226**

3.2.3 La visión táctil a través de modelos genera la intersubjetividad o co-
creación con la cultura, el imaginario cultural, el tecnoimaginario, y la política,
en el Territorio III (hilo magenta/ ojo abierto) **230**

3.2.4 La visión táctil de lo metafísico genera la intersubjetividad, o co-
creación, con lo sutil y transcendental en el Territorio V (hilo violeta/ojo
cerrado) **246**

3.2.5 La visión táctil de la unidad genera la intersubjetividad o co-creación
multidimensional y holística en el Territorio I (hilo blanco/ojo abierto+ojo
cerrado) **253**

Capítulo IV

Los Procesos trans-visuales y el silencio del yo

artístico:

**Trans-sensorialidad, multidimensionalidad, intersubjetividad y
percepción consciente y subconsciente**
265

4.1	Definición de proceso artístico trans-visual y de proceso trans-visual de silencio del yo artístico	265
4.2	El silencio del yo	268
4.2.1	Los orígenes del silencio del yo artístico	268
4.2.2	La búsqueda del silencio del yo desde la especificidad del campo artístico	272
4.3	Tipos de procesos trans-visuales de silencio del yo artístico	274
4.3.1	Procesos trans-visuales de silencio del yo artístico inconsciente	274
4.3.2	Procesos trans-visuales de búsqueda consciente del silencio del yo artístico	275
4.4	El silencio del yo artístico en los paradigmas creativos	277
4.4.1	Ejemplos de paradigmas conscientes para revelar las operaciones de la mente profunda por territorios	277

Territorio II: Silencio del yo artístico a través de la co-creación con lo físico

Territorio III: Silencio del yo artístico a través de la co-creación con la cultura, la política o la co-creación externa consigo mism@

Territorio IV: Silencio del yo artístico y co-creación con lo emocional o co-creación interna consigo mism@

Territorio V: Silencio del yo artístico a través de la co-creación con lo transcendental

Territorio I: Silencio del yo artístico a través de la co-creación multidimensional

4.4.2 Tipos de métodos conscientes para revelar las operaciones de la mente

profunda por territorios **323**

4.5 Ejemplo de la coexistencia de varios paradigmas creativos en un solo artista

331

Capítulo V

El Atractor Intersubjetivo

Un modelo para analizar los grados de la multidimensionalidad trans-sensorial y de intersubjetividad, o silencio del yo artístico

351

5.1 De la percepción a la transformación y transmisión: el atractor de presencia

del yo artístico está compuesto por la superposición de tres atractores de punto fijo **351**

5.1.1 El atractor de punto fijo **352**

5.1.2 El grado de presencia del yo artístico **353**

5.2 Atractores por fases **355**

5.2.1	El atractor de presencia del yo artístico en la fase de la percepción: (atención + intención): cómo percibe, qué percibe, qué intenta)	355
5.2.2	El atractor de la presencia del yo artístico en la fase de transformación: qué y cómo transformar o no transformar	358
5.2.3	El atractor de la presencia del yo artístico en la fase de transmisión: cómo y qué transmitir y cómo implicar los sentidos del receptor	361
5.3	Elementos para el análisis del grado de presencia del yo artístico en cada una de las fases: percepción, transformación y transmisión	362
5.3.1	Elementos para el análisis del grado de presencia del yo artístico en la fase de percepción	363
5.3.2	Elementos para el análisis del grado de presencia del yo artístico en la fase de transformación	365
5.3.3	Elementos para el análisis del grado de presencia del yo artístico en la fase de transmisión	367
5.4	¿Cómo aplicar la Matriz del Árbol del Arte? Manual de instrucciones. Segunda parte: el Modelo del Atractor Intersubjetivo	368
5.4.1	Fase de la percepción	370
5.4.2	Fase de la transformación	371
5.4.3	Fase de la transmisión	373

5.5	Aplicación del Modelo del Atractor Intersubjetivo a algunas obras	376
------------	--	------------

Capítulo VI

Conclusiones

417

¿Qué es un gesto?

Bibliografía general

430

Bibliografía por temas

446

a mis padres, Celina y Antonio

Antecedentes y agradecimientos

“El pez es el último que sabe que está en el agua”,

y como todo pez yo tampoco lo sabía cuando empecé a escribir esta tesis. Caía en todas las trampas de la visualidad, creía en todas las ficciones y discursos de lo visual y solo intuía vagamente las posibilidades de que las cosas no fueran como las vemos con los ojos o percibimos con los cinco sentidos: que el arte y la realidad fueran multidimensionales. Extranjera en la tierra de la multidimensionalidad era presa fácil para el mito de la visualidad y de la unisensorialidad, pero un sentimiento insaciable, voraz, de tratar de entender esta nueva cultura me impulsaba a seguir buscando. Los artistas son buena compañía para esta aventura; siempre están ahí, ofreciéndonos esta oportunidad a través de una hipótesis de realidad distinta. Pero, para lograrlo, es necesario estar abiertos y tomar estas hipótesis de realidad como verdades, en sus propias dimensiones.

La tesis empezó a dominarme y fue transformándose en el punto de origen de una espiral, un atractor de experiencias vitales y artísticas que se cruzaban en mi camino. Transformada en un laboratorio humano, la tesis no estaba fuera de mí, me había yo misma transformado en investigadora-artista centrando toda mi atención en tratar de comprender racionalmente lo que ya intuía y sentía visceralmente, que el arte no es un proceso unidimensional ni predominantemente visual, y que no existe el arte retiniano. Cuando estamos inmersos en un proceso, muchas veces, somos incapaces de trascender la realidad del proceso y, como los peces, somos los últimos en saber que estamos en el agua. Es posible que estas afirmaciones dichas así, en crudo, al inicio de este documento, no sean comprendidas. Te pido que aplaces los juicios y los prejuicios, y esperes hasta el final del trabajo para determinar hasta qué punto estamos de acuerdo.

En este viaje de autoconocimiento, tanto científico y artístico como personal, que ha resultado ser esta tesis, tengo la necesidad de agradecer a muchas personas: a las que me han dado su tiempo, su espacio, su amor, su apoyo financiero, intelectual y la compañía en el trayecto, por compartir esta afinidad por la investigación, por el arte y por este tema en concreto. Algunas de ellas ni tan siquiera saben que han sido importantes, y que están en mi lista de los favoritos; sin su apoyo, ayuda, o aportación, esta tesis hubiera tenido otra forma, o seguido otras rutas, pero a estas personas les agradeceré personalmente a lo largo de mi vida. En primer lugar agradezco a Inma Jiménez. Antes que directora de la tesis, Inma es amiga del corazón y de la mente, compañera de vuelos y miembro de mi familia profesional. Dice Lacan que amamos a aquellos que llevan consigo un trazo del objeto anteriormente amado, y que todos los seres que amamos se asemejan por un trazo –el otro posee algo de mí-, y yo, al mismo tiempo, introyecto elementos provenientes de esta alteridad. De nuestras experiencias y afinidades artísticas ha salido el trazo que ahora nos une para siempre y que me ha posibilitado dibujar este Árbol del Arte, con pulso firme y gran entusiasmo. Como a los viejos árboles, a Inma y a mí nos unen las raíces profundas y los trazos que dibujan nuestras ramas, reconociéndose en el espacio intersubjetivo que compartimos. Del

mismo modo, soy deudora de nuestra actividad en el **GRUPO INTRO-VISIÓN**¹. Un punto es el elemento más sencillo de la geometría. Tal como un punto holográfico, que es aquel que contiene un universo a la vez que está contenido en él, el trabajo en conjunto con Inma y con Manya Doñaque fue el punto de origen que contenía la meta: el origen y la meta fundidos en un mismo abrazo indisociable.

También quisiera agradecer con todo mi corazón a Benjamín Tejerina, marido y investigador. Nos encontramos en el amor que siente él por investigar, que se ha traducido en respeto por mi trabajo, apoyo incondicional, ánimos, buenos consejos y comentarios durante todo el proceso y por el “fuego intraocular” que veía en sus ojos y que me ayudaba a levantar el ánimo cuando hablábamos de investigar. También el hecho de que su campo sea la Sociología me ha ayudado a profundizar teóricamente en el tema de la intersubjetividad.

A mi padre debo un agradecimiento póstumo por haber leído y comentado, con su infalible entusiasmo y sincero interés, el trabajo de investigación que presenté para la Prueba de Suficiencia Investigadora y que está en parte incluido en esta tesis. Siempre me ha considerado una gran luchadora; con esta tesis no he querido defraudarle y he optado por dar un paso a ciegas en el aire, con la interna confianza de que se genere nuevo suelo por debajo.

Edna Rezende ha sido compañera durante una breve, pero significativa, parte del trayecto. Le agradezco los buenos consejos, las indicaciones bibliográficas y conversaciones sobre el arte; compartimos el mismo interés por profundizar en las grandes cuestiones del arte, especialmente aquellas relacionadas con la visualidad. Les debo también mi gratitud a Regina Linder, por los ánimos y por la sugerente información sobre la sinestesia y a Rita Sixto, por sus relevantes sugerencias, ya al final de la tesis, por su profesionalidad y dedicación incondicionales.

Esta tesis ha sido realizada gracias a la Beca de Formación de Investigadores del Gobierno Vasco, de la que he disfrutado durante cuatro años. Durante esta tesis he visitado muchos centros y bibliotecas entre los que me gustaría citar, la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, la Biblioteca Central (UPV-EHU), la Biblioteca del Museo de Bellas Artes (Bilbao), la Biblioteca del Museo Guggenheim (Bilbao), la Biblioteca Nacional, la Biblioteca de Arteleku y la Biblioteca de la Facultad de la Academia di Belle Arti, Università degli Studi de Florencia, ciudad donde terminé de redactarla en la primavera de 2005. La estancia durante 6 meses en Florencia me permitió obtener la Mención de Doctorado Europeo. Agradezco la cálida acogida que tuve en la Academia por parte de su director, Profesor Giuseppe Andreani, al Profesor Mikel Arce, por facilitarme las gestiones académicas para esta estancia y a los profesores Antonio Delgado (Catedrático de Universidad Nova de Lisboa) y Adriano Rodríguez (Profesor de la Universidad de Beira Interior, Portugal), por los informes europeos y por su gran consideración profesional y atención.

También me gustaría agradecer las oportunidades que me han sido dadas para exponer la obra que he ido realizando en paralelo a la tesis y que forma parte del proceso de investigación. Entre estas oportunidades se encuentran las exposiciones en

¹ El **GRUPO INTRO-VISIÓN**, compuesto por Inma Jiménez, Manya Doñaque y Cristina Miranda. Con ellas he tenido la oportunidad de desarrollar muchos procesos experimentales a ciegas durante cinco años consecutivos, en sesiones de cuatro ó cinco horas semanales, en un total de casi 1.000 horas de experiencias con procesos artísticos no visuales. El deseo intenso de profundizar e investigar sobre este tema de no visualidad en el arte surgido en aquél momento dió origen a esta tesis.

las Aulas de la Experiencia de la UPV-EHU, en la Sala de Exposiciones de la UPV-EHU, la Casa de Cultura de Gallarta, las exposiciones itinerantes del Sentido de la Vista, Casa de Cultura de Reus (Tarragona); Casa Elizalde (Barcelona), Ciudadela de Pamplona, el intercambio Erasmus con Sint-Truiden-Hasselt, (Bélgica), las Editions du Carré, Machine à Eau, Mons (Bélgica); Parc d'aventures Scientifiques, Mons (Bélgica), Galería Catálogo General y Galería Aritza, (Bilbao), y Espacio Cultural Sergio Porto, (Río de Janeiro). Agradezco a todas las personas que de algún modo han estado relacionadas con estas exposiciones, especialmente a las Profesoras Nieves Larroy y Maria Jesús Cueto.

Para la recopilación de la información he atendido a eventos tales como la *Biennale de Sidney* (Australia), la *Documenta de Kassel* (Alemania), *IX Manifiesta* (Frankfurt), *X Manifiesta* (Donostia), *1º Simposium de arte y ciencia-Modelos para conocer la realidad*, UPV-EHU, *Ciberart* (Bilbao), *Foro de expertos en Arte Contemporáneo*, Arco (Madrid), entre otros, y visitado centros relacionados con el tema de tesis como *Dreamtime Cultural Centre*, Rockhampton (Australia), *Australian Museum* (Sydney), *Museum für Gegenwart* (Berlín), *Singapore Art Museum* (Singapura), *Museo de Arte Moderno* y el *Centro Cultural Helio Oiticica* (Rio de Janeiro). Todas estas experiencias me han ido ayudando a tejer la red de reflexiones que ahora toman forma. De modo similar mi formación y experiencia en Arquitectura y Urbanismo me han ciertamente guiado en la búsqueda de estructuras para atrapar los pensamientos y conformar modos de investigación creativos.

Las palabras de Rainer Maria Rilke² me ayudan a agradecer la buena disposición de los que van a empezar a leer este trabajo: gracias por “las noticias [aportaciones valiosas que seguramente me harán] que siempre llegan del silencio”.

Finalmente, agradezco al lado invisible y silencioso de la vida habernos traído hasta este Árbol del Arte Trans-visual y su Atractor Intersubjetivo.

Como resultado de esta investigación ofrezco dos modelos, realizados a partir de los procesos de pensamiento del arte enfocados a la ciencia, que componen la Matriz del Árbol del Arte. Espero que sirvan para una mayor comprensión del arte como proceso trans-visual (trans-sensorial) e intersubjetivo (del silencio del yo artístico) y, también, como instrumentos útiles para los artistas y todos aquellos que deseen transitar multidimensionalmente por los Territorios del Arte.

Cuando pienso en el tema de la creatividad, y de las condiciones para que se produzca, encuentro que hay un fuerte vínculo entre esta y las situaciones de escasez de recursos e imperfección de condiciones. Si damos a una persona todos los recursos del mundo, y las mejores condiciones, es posible que no sepa por donde empezar. Los obstáculos y la necesidad fortalecen las piernas y las alas de la creatividad.

La Matriz del Árbol del Arte es un instrumento práctico que puede ser entendido como un mapa. Un mapa es un interfaz entre la **memoria** y el **deseo**, un interfaz entre tiempos. Por un lado, funciona como un registro de lo hecho –**memoria del pasado**–, recogiendo un conjunto de desplazamientos tanto presentes como pasados y, por otro lado, sirve como una matriz para el **deseo, la imaginación y la creatividad**, una matriz incierta, un soporte tentativo para un futuro que vamos construyendo así como para posibles trayectos todavía por hacerse. La Matriz del Árbol del Arte, como un mapa de la memoria, recoge las trayectorias pasadas de los artistas por el territorio de la

² Rainer Maria Rilke en *Elegías del Duino*.

percepción y del proceso creativo, pero como soporte para el deseo, permite la realización de nuevos trayectos.

Es verdad que un mapa fija los trazados pasados a partir de una determinada convención y que esta convención define y limita. Pero también es cierto que podemos cuestionar el tipo de convención, abandonar las carreteras y emprender el viaje por caminos no trazados. Un mapa nunca nos dice dónde vamos a ir, cada persona elige sus trayectos; si lo hace contribuye a definir nuevas carreteras sobre el mismo territorio. Estos nuevos trayectos pueden ser registrados a través de un nuevo sistema de representación para crear un nuevo tipo de mapa.

Los viajes realizados modifican tanto el mapa como el territorio pues el mapa es un soporte sobre el que trazamos los caminos de nuestra trayectoria en la realidad. Aunque es la trayectoria que elegimos la que modifica el mapa, también el sistema de representación puede alterar la realidad, porque actúa como un filtro que retroalimenta esta realidad, es decir, que la reconfigura, intensifica y construye.

El territorio 'real', es decir, aquel de la fluidez multidimensional de la vida, admite todas las representaciones posibles, pasadas, presentes y futuras.

La Matriz del Árbol del Arte es un mapa dibujado para representar el Territorio Multidimensional del Arte. Como un mapa de la memoria de la percepción artística, fue construida a través de los registros y observaciones que hice de las trayectorias y viajes que vienen siendo realizados por los artistas sobre el Territorio del Arte. Procura dar una imagen y hacer una representación del Territorio como un todo, registrando la huella de los desplazamientos sobre las rutas mayores, algo así como intentar fijar la huella dejada por las grandes caravanas sobre la arena del desierto, para que el viento no las borre.

Sobre la Matriz se pueden marcar nuevas rutas artísticas, si surge alguna que no encuentre un cauce entre las rutas resultantes de los viajes previos de los artistas. Por otro lado, deja total libertad para que el artista viaje multidimensionalmente por el gran Territorio del Arte (Territorio I, es decir, el conjunto multidimensional de los Territorios) y tome, según su deseo, distintas rutas por cada uno de los diferentes Territorios (II, III, IV, V), que se explicarán durante la lectura de la tesis.

Su aplicación es flexible porque, como un mapa, indica las zonas geográficas, sus características, el tipo de paisajes que encontraremos allí, pero no determina nuestra voluntad ni nuestro deseo como artistas sobre el destino de nuestro viaje. Cada uno puede usar la Matriz como un espejo para el autoconocimiento de su trayectoria en el arte, para ver sobre qué partes del mapa ha estado o está viajando y, tal vez, lanzar una mirada sobre otros territorios. En relación con este último punto hay una aplicación de la Matriz que deseo destacar: todo mapa es también un instrumento imprescindible para proyectar nuevas actuaciones. En este sentido, la Matriz puede ser usada no solamente para ayudarnos a ver por dónde estamos viajando sino para ayudarnos a planificar nuevos viajes, si es que nos interesa explorar nuevos paisajes, y por eso facilito su uso a través de un Manual de Instrucciones. Desde este punto de vista puede ser un instrumento para potenciar la creatividad de cualquier persona, y puede ser útil para artistas en formación o en estado de bloqueo creativo. Primero nos ayuda a situarnos en el mapa y luego nos ayuda a trazar nuevas rutas. Es este un aspecto que me gustaría seguir desarrollando más profundamente en nuevas investigaciones: el de la Matriz del Árbol del Arte como instrumento para la creatividad.

CAPÍTULO I

Glosario, introducción, mito, hipótesis, objetivos, método, forma

“Si no sé que no sé, pienso que sé”

Ronald David Laing

1.1

Glosario

Para la realización de esta tesis de doctorado he tenido que elaborar una terminología propia, además de incorporar conceptos, provenientes de otras disciplinas, a los que doy un nuevo significado.

Con la intención de hacer más fluida la lectura de la tesis, y asegurar que los términos sean comprendidos de modo preciso, es conveniente empezar presentando un glosario con una breve pero necesaria definición de los conceptos básicos de la obra.

Alteridad La alteridad es el otro yo con el que el artista interactúa cuando crea. Las formas de alteridad son distintas en cada territorio del arte (ver entrada territorio): (T II) lo físico no-simbólico, (T III) la cultura, (T IV) lo emocional, (T V) lo trascendental, y (T I) de modo multidimensional.

Atractor intersubjetivo En esta tesis un atractor intersubjetivo es un modelo que he desarrollado para medir el grado de silencio del yo artístico (o de intersubjetividad) tanto en cada fase (ver entrada fases) del proceso creativo como de modo sintético. Un atractor es un concepto tomado prestado de la Teoría del Caos que se define como una región del espacio físico –es decir un espacio en el que ocurre un movimiento por fases– que ejerce una fuerte atracción magnética sobre un sistema y lo succiona hacia sí. Un **atractor de punto fijo** atrae todas las trayectorias de movimiento hacia este punto. Un proceso creativo es un proceso que se desenvuelve en fases dinámicas y el modelo del atractor es muy útil para recoger datos sobre un sistema dinámico que se desarrolla en fases.

Ectopia Ectopia es una palabra que tiene raíces griegas *ec* y *topo*. Ligada a la biología, alude a una anomalía en la situación de un órgano, particularmente interno. *Ec*, es una forma de *ek*, que significa fuera de. También es una forma de *ekho* –ser o tener–, como en entelequia, y de *oikos* –casa–, como en la palabra ecología.

Entelequia. Entelequia es una palabra de origen griego (*en-telos*) cuya derivación indica algo que lleva en sí mismo su finalidad u objetivo; contiene el objetivo hacia el cual se dirige un sistema bajo control. Si se interrumpe el curso normal de desarrollo, el sistema puede alcanzar el mismo objetivo de otro modo. Es posible que el desarrollo y la conducta se encuentren bajo una jerarquía de entelequias, que proceden y están

subordinadas a la entelequia global del organismo pues la regulación, la regeneración y la reproducción demuestran que en los organismos vivos hay algo que sigue existiendo como un todo aunque se eliminen las partes del todo físico, algo que actúa sobre el sistema físico, pero no forma parte del mismo. La entelequia sería este factor causal no físico. Para los vitalistas es el origen no mecánico de la vida. Lo mecánico significa -aplicado a actos o movimientos- lo maquinal, lo automático. Lo que está hecho sin reflexionar, por costumbre u obedeciendo a una actitud adoptada, pero sin que responda a un sentimiento efectivo. Así entelequia sería lo no mecánico.

Fases de la creación artística (ver apartado 1.6.3) Analizar es separar, y por eso, aunque en un proceso creativo realmente no haya una división temporal lineal entre fases, -pues estas se superponen y se retroalimentan entre sí- si queremos analizar los paradigmas creativos de los artistas es importante poder considerarlas en abstracciones aparentemente separadas y ver en cual de ellas el artista pone énfasis. Las fases tal como las uso se definen a partir del punto de vista del artista, no del receptor. Para los efectos de esta tesis hay 3 fases en la creación artística (1) percepción (cómo percibe, dónde pone su atención e intención el artista), (2) transformación (cómo transforma lo que percibe) y (3) transmisión (cómo transmite lo que transforma y percibe).

Holografía En una imagen holográfica cada uno de los puntos de una imagen contiene todos los demás, así cada una y todas las partes de la lámina holográfica reflejan el todo. Algunos autores consideran que una holografía es una analogía del orden indiviso del universo.

Imagen y Arte retiniano Parto de la idea de que estamos inmersos en el mito de la unidimensionalidad física y de la visualidad retiniana, que para mí es aquel que limita y hace depender nuestra percepción sensorial de la existencia de estímulos físicos, en el cerebro. Desde este paradigma no puede haber formación de imágenes si no hay estímulo físico, se descartan otros tipos de percepción -como por ejemplo la percepción directa intuitiva, o la telepatía-, y se nos olvidan varias cosas: (1) que la visión es aprendida y cultural, y (2) que el proceso perceptivo es siempre, en algún grado, multidimensional, trans-sensorial e intersubjetivo. En el arte este mito toma la forma de arte unidimensional físico y retiniano, es decir, aquel arte que algunos consideran que ha sido realizado por, y para, la vista física.

Intersubjetividad En esta tesis es sinónimo de co-creación. También es una forma de tacto, es decir, el contacto con otras formas de alteridad en el proceso creativo. La intersubjetividad genera el **silencio del yo artístico** por co-creación con (1) lo físico no-simbólico, (2) lo simbólico y la cultura, (3) con los aspectos emocionales y psicológicos del si mismo, (4) con lo transcendental, racional, espiritual y (5) de modo holístico, integrando todas las dimensiones.

Multidimensionalidad La multidimensionalidad es un concepto que abarca todas las dimensiones de la percepción: dimensiones físicas, emocionales, culturales, conceptuales abstractas, sutiles-transcendentales y holísticas. La multidimensionalidad incluye: (1) los sentidos físicos, (2) los sentidos mentales (visión, tacto, audición, olfato, paladar mentales internos, la memoria y la imaginación), (3) los sentidos sutiles, la percepción extra-sensorial, la telepatía, (4) la razón y la intuición, (5) la cultura como filtro perceptivo y como adiestramiento sensorial y (5) la mente extensa, mente táctil y conceptos sensoriales holísticos.

Paradigma Es un vehículo de ideas y conceptos, no deja de ser un punto de vista, marco de referencia, cosmovisión, filtro conceptual o una lente. Es como una nave,

cargada con teorías o modelos, y movida por hipótesis que se apoyan en suposiciones –que pueden ser meras creencias- sobre la realidad.

Paradigmas creativos espirales En esta tesis no trato el fenómeno artístico desde la separación entre medios y disciplinas, porque situó mi punto de vista en una etapa anterior del proceso artístico y creativo, justo en el paradigma artístico, en aquel momento en el que, todavía como un proceso interno, íntimo y privado, el artista se percata de que tiene algo que decir, que percibe algo que quiere comunicar, que necesita expresar este darse cuenta. Defiendo que la forma generada por el artista está subordinada al paradigma creativo espiral, una espiral-bucle-atractor que viaja en el tiempo de modo no lineal y se enlaza consigo mismo en su viaje temporal. Este paradigma es la verdadera matriz invisible generadora de los distintos modos de producción de la forma artística y puede presentarse bajo distintas formas; algunos son reflejos contextualizados de la política y de las influencias histórico-culturales de un momento, mientras que otros mantienen una forma ‘inocente’ y directa de acercarse a la realidad. El paradigma creativo es la huella del campo perceptual del artista. El paradigma, como las curvas de una espiral, aparece una y otra vez bajo distintas formas, pero siempre en un nivel diferente del anterior.

Proceso trans-visual Un proceso artístico trans-visual, o no exclusivamente visual, es un proceso en que hay algún grado de trans-sensorialidad e intersubjetividad en cualquiera de las fases (ver fases) de la poiesis del artista. Defiendo la idea de que todo proceso artístico supone un conjunto de operaciones perceptivas multidimensionales, trans-sensoriales e intersubjetivas, que un artista realiza cuando, a través de su paradigma creativo, entra en contacto con su realidad interna o externa, la percibe y la transforma en algo que transmite a los demás. Todo proceso artístico es, concomitantemente y en diferentes grados, un proceso artístico trans-visual (por ser trans-sensorial) y de silencio del yo artístico (por ser de co-creación o intersubjetividad). El concepto de no visual está integrado dentro del concepto de trans-visual. En vista de que todo proceso artístico es trans-visual (trans-sensorial) y de silencio del yo artístico (intersubjetivo o de co-creación), en algún grado, afirmo que no existe arte retiniano.

Silencio del yo artístico El silencio del yo artístico es la anulación del domino ejercido por el intelecto, o la cultura, representados por el yo del artista sobre la percepción. Cuanto más completo sea el silencio del yo artístico, mayor la sintonía entre el artista y lo percibido. Este silencio puede darse en relación al mundo interior o exterior al artista, y significa que este artista dispone de libertad con respecto a sí mismo, es un artista libre de sí mismo. Sin embargo, otro modo de ver el silencio del yo artístico es a través de la co-creación con otras formas de alteridad (ver alteridad).

Simbólico y no simbólico, lo des-simbolizado, lo re-simbolizado Denomino percepción simbólica, o lo simbólico, a toda percepción que ha sido realizada a través de un filtro cultural, lingüístico, perceptivo. No simbólico sería la categoría que implica percepción directa, pre-simbólica o post-simbólica. Algunos artistas usan métodos para acceder directamente a la realidad, sin filtros culturales y simbólicos. Es un tipo de acercamiento a la realidad previa a nombrarla o simbolizarla (ej. visiones místicas pintadas, Hildegard von Bingen, dibujos automáticos, Michaux). Para ello pueden usar los sentidos tradicionales físicos o los sentidos sutiles. Otros artistas tratan de reeducar los sentidos, limpiarlos de los filtros aprendidos, usando procesos de des-simbolización de la realidad (Guantes sensoriales, Lygia Clark). En otros casos, el artista trabaja para re-simbolizar lo que ya es simbólico, es decir, conferirle un nuevo sentido

(Readymades, Duchamp). Estos sentidos del concepto son distintos de las definiciones de simbólico que encontramos en autores como Lacan.

Sinestesia La sinestesia viene de las partículas griegas *syn*, junto, y *aisthesis*, sensación. Las personas que tienen una rara condición llamadas sinestesia ven sonidos, huelen los colores y saborean las formas. Los neurocientíficos piensan que representan una ventana hacia el misterio fundamental de la conciencia humana.

Territorio Uso la palabra territorio como la región de la Matriz del Árbol del Arte por la que ciertos artistas transitan en sus procesos creativos y que tiene características específicas en relación con la percepción. Hay cinco territorios en la Matriz del Árbol del Arte y a cada uno corresponde una parte del árbol: (1) Territorio I, el tronco; (2) Territorio II, ramas bajas; (3) Territorio III, raíces superficiales; (4) Territorio IV, raíces profundas y (5) Territorio V, ramas altas. Me refiero a ellos también abreviadamente como T I, T II, T III, T IV y T V.

Trans-visual Es una palabra que está formada por el prefijo trans y el adjetivo visual. El prefijo trans tiene varios significados y puede descomponerse en: (1) paso al lado opuesto, (2) paso a través de, (3) pasar de un lado a otro, (4) situado detrás, en el espacio, o situado a continuación, en el tiempo o tapado por algo, (5) cambio o trastorno. Lo uso asociado a lo visual para indicar un trastorno en el concepto de visión, para generar un concepto de visión trastornada, transeúnte, extensa, cambiante. Visión como 'paso', lo visual como un concepto que no permite fijación definitiva, porque no puede haber visión sin trans-sensorialidad ni multidimensionalidad. Lo visual no puede en sí mismo, ser un concepto definitivo aislado. La visión se adapta a los demás sentidos en procesos de trans-sensorialidad multidimensional, se hace táctil, viajera, y viandante; visión *transiens*. Asociada al verbo ir es una visión que va al encuentro, que busca el contacto con el otro, es decir, con las demás dimensiones de la percepción. Una visión táctil con (1) la materia no simbólica, (2) la cultura y lo simbólico, (3) la emoción, (4) la intuición, razón y lo transcendental sutil y (5) de modo holístico.

Trans-sensorialidad Considero que la percepción es siempre multidimensional y trans-sensorial e intersubjetiva, implicando la visión a través de algo y el tacto de algo que puede estar en la misma, o en otra, dimensión; es una percepción que siempre pone distintos mundos en contacto, y, aunque no nos demos siempre cuenta de ello, no puede haber visión sin tacto.

1.2

Introducción

El arte ofrece modelos de realidad

“El Árbol del Arte. Matriz trans-sensorial e intersubjetiva para el arte no visual y el silencio del yo artístico” es el título de esta tesis que presento en el Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea. La tesis se presenta en dos documentos:

Documento I: *El Árbol del Arte. Matriz trans-sensorial e intersubjetiva para el arte no visual y el silencio del yo artístico*
Documento II: *La Matriz del Árbol del Arte. Presentación y Manual de Instrucciones.*

La elección de este tema ha estado determinada por mi fuerte interés en los procesos perceptivos ligados a los sentidos; interés que se remonta al inicio de mi carrera en Bellas Artes, y que me llevó a usar diversos tipos de procesos³ trans-visuales, no visuales y trans-sensoriales en el desarrollo de mi obra personal, a través de varios procedimientos, y a compartir una práctica de dibujar a ciegas durante varios años en el seno del **GRUPO INTRO-VISIÓN**.

Por otro lado, uno de los procedimientos artísticos sobre el que fundamento esta investigación, que denomino “registro de movimiento físico externo”, es un tipo de procedimiento trans-sensorial, no visual, muy relacionado con el sentido del tacto, que uso con frecuencia en mi poiesis⁴ artística. Esta es una de las experiencias que me



El beso

Pablo Picasso
Óleo sobre lienzo
La multiplicidad de puntos de vista es influencia del arte africano en la obra de Picasso y significa la adopción de un modelo perceptivo de otra cultura por parte del artista.



‘...?’ *Secret block*
Joseph Beuys, 1966
Lápiz sobre papel,
Colección Erch Marx, Berlin
Beuys materializaba en sus dibujos sus procesos de pensamiento y sentimiento. Sus dibujos son registros de procesos mentales interiores.

³ Entre las obras que he realizado con este sistema de trabajo se encuentra la serie de una sismografías de trayectos a pié, dibujos transferidos por procedimiento electromagnético a plancha de metal y gofrados sobre láminas de estaño. De esta obra ha sido realizada una edición de quinientos ejemplares por la Universidad del País Vasco, UPV-EHU.

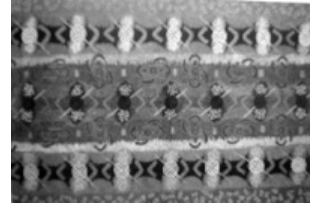
⁴ Poiesis es un concepto opuesto al de praxis. Aunque ambos signifiquen acción son dos formas distintas de la misma. En el caso de la praxis se trata de una acción que no pretende otra cosa que su buen funcionamiento (eupraxia); no tiende a un fin exterior a sí misma ni a ninguna obra exterior a quien la realiza, porque es autosuficiente. La vida es una praxis, pues vivir es crear pero la obra está en el crecimiento del que vive, del que actúa la vida. El caso de la poiesis es al contrario, se trata de una

permiten afirmar que, en el arte, los sentidos empleados por los artistas superan el convencionalismo de los cinco sentidos tradicionales y la unisensorialidad. Con sus prácticas y glosas los artistas afirman la existencia de territorios multidimensionales en



La anunciación
Fra Angélico, 1449 ca.
Pintura al fresco
Convento de S. Marco
Florencia

El artista usaba procesos matemático-geométricos, como la composición a través de la sección áurea de esta obra. Todas las pinturas realizadas en las celdas del Convento de San Marco en Florencia están hechas para servir como instrumentos para la reflexión y la meditación.



Historia onírica de la hormiga de la miel,
Clifford Possum Tjapaltjarri, 1983
Polímero sintético sobre lienzo
244 x 366 cm
dibujo onírico

En el arte aborigen australiano las obras están unidas a procesos oníricos y mitológicos, y se materializan a través de símbolos, que, como un alfabeto, son de significado socialmente compartido .

su hipótesis de mundo, aun cuando la visión física suele ser considerada, desde nuestra perspectiva contemporánea y occidental, el sentido dominante en las prácticas artísticas.

La presencia de procesos trans-visuales e intersubjetivos a través del empleo de los sentidos del gusto, olfato, tacto, audición, o matemáticos, geométricos, oníricos, hipnóticos y telepáticos, entre otros, ha sido, y todavía es, muy frecuente tanto en culturas no occidentales como en occidente. Basta pensar en la influencia ejercida por el arte africano o asiático en la obra de Picasso⁵, de Beuys, la representación del aura en

creación cuya finalidad está en su resultado exterior a la acción (es el producto o la obra: ergon). El trabajo o una obra de arte es una poiesis. El sentido último de la poiesis es servir a la praxis. Hay obras de arte en las que se unen los dos conceptos de poiesis y praxis de modo íntimo; yo diría que especialmente en las experiencias de arte-vida en Fluxus, o Gutai, se puede afirmar que el objetivo último de la poiesis está intrínsecamente unido al de la praxis; la obra es la vida, se hace en el que la actúa, no es un producto exterior a la acción, es la acción misma, efímera y cuyos resultados se inscriben inexorablemente en el proceso vital íntimo del artista. En este caso también las palabras de Victoria Combalía ayudan a comprender esta postura, cuando dice que “el hacer del arte un momento personal de volición, de percepción estética, amplía de un modo considerable el concepto de arte. Precisamente porque, al deducirse de ello que todos, en un momento determinado de nuestra atención por las cosas, de nuestra reflexión particular o lingüística, o incluso de nuestro comportamiento más privado –gestualidad, actos cotidianos- podemos estar haciendo arte, lo que aquí viene a introducirse es una problemática mucho más amplia: la de la naturaleza del arte. Por eso puede decirse que el arte conceptual no se ha preocupado tanto del cómo cuanto del qué del arte” (Combalía, 2003:17). Román de la Calle define el proceso de la poiesis artística como “subproceso del hecho artístico [...] de transformación de materiales e instauración de formas, resueltos y concretados en el posible ‘objeto artístico’” (De la Calle, 1981:63).

⁵ Sobre la influencia del arte no occidental en las obras de varios artistas consultar Mendez (1995). Como afirma esta autora “artistas como Gaugin o Van Gogh, al visitar en 1889 la Exposición Universal de París, admiraron, fascinados, obras escultóricas y arquitectónicas africanas y oceánicas. Unos años después

los santos, el uso de la Sección Áurea por Fra Angélico, la generación de dibujos a partir de procesos oníricos en el arte australiano o la intersubjetividad palpable en todos los procesos en los que se produce el contacto directo con otros medios, otras teorías, otras experiencias previas en el mismo campo o en campos afines como la Física y las Matemáticas, puesto que el artista es permeable y se alimenta del acervo artístico, cultural e histórico humano⁶.

Robert Smithson afirmó que “el Park Place Group (Mark di Suvero, Dean Fleming, Robert Grovesnor, Anthony Magar, Tamara Melcher, Forrest Myers, Ed Rucha, y Leo Vallador) [...] investiga sobre un cosmos basado en el modelo de Einstein. También han permutado modelos de la geometría vectorial de R. Buckmeister Fuller de la manera más asombrosa. Ciertos científicos dijeron a Fuller que la cuarta dimensión era “ja, ja”, en otras palabras que era una risa. Quizás lo sea. Conviene recordar que el mundo aparentemente confuso revelado por Lewis Carrol surgió de una mente matemáticamente ordenada [...] la risa es, en cierto sentido, una especie de verbalización entrópica. ¿Cómo podían los artistas traducir esta entropía verbal, es decir “ja, ja” a los modelos sólidos? [...] La hilaridad del estado sólido [...] aparece de un modo evidentemente antropomórfico en *Alicia en el país de las maravillas*, como el gato de Chesshire. Dice Alicia al gato: “das vértigo! [...] La ‘sonrisa sin gato’ indica ‘cosa de risa y/o antimateria’ ” (Smithson, 1993:70). Los artistas se han interesado por las matemáticas y su dislocación, “ de forma que se vuelven manieristas o separadas de su sentido original. Esta dislocación de significado proporciona al artista lo que podría llamarse las matemáticas sintéticas. Charles Peirce [...] habla de gráficos que nos situarían ante imágenes móviles de pensamiento [...] Estas matemáticas sintéticas se reflejan en las piezas de Duchamp *Three Standard Stoppages*, realizadas a partir de medidas de hilos caídos, las superficies estructuradas de Judd, los vectores cuatridimensionales de Vallador, los hipervolúmenes de Grovesnor y las demoliciones del espacio-tiempo de Di Suvero. Estos artistas se enfrentan a la posibilidad de otras dimensiones con un nuevo tipo de visión” (Smithson, 1993:70-71).

Y Smithson continúa recordándonos cómo las matemáticas sintéticas pueden ser encontradas en Duchamp, quien influenciado por autores como Poincaré, Jouffret o Pawlowski (por la novela *El viaje al país de la cuarta dimensión*), ha realizado una ‘Novia’ como proyección de una realidad no visible que está en la cuarta dimensión.

También John Marin es sensible a esta preocupación de los artistas por encontrar las leyes por detrás de los fenómenos. Dice que “diría a una persona que quiere ser pintor: ve y mira cómo vuela un pájaro, cómo camina un hombre, cómo se mueve el mar. Hay ciertas leyes, ciertas fórmulas. Tienes que conocerlas. Son leyes naturales, y tienes que seguirlas como sigues la propia naturaleza [...] tu no las formulas [...] las ves [...] son las matemáticas lo que debe preocuparte, no el arte”⁷.

Matisse, Derain o Vlaminck recogen la herencia de estos artistas, su fascinación por ‘lo primitivo’, y exponen juntos en el Salón de Otoño (París, 1905). Ha nacido un nuevo movimiento artístico: el fauismo, que busca su inspiración tornando la mirada hacia las máscaras africanas y esculturas oceánicas. Pero la historia no acaba ahí, nos falta relatar el descubrimiento del arte ‘negro’ por Picasso” (Mendez, 1995:55).

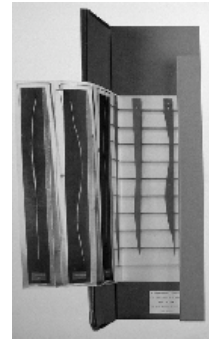
⁶ Afirmando que estos ejemplos de Beuys, Picasso, Clifford Possum Tjapaltjarri y Fra Angélico son casos de procesos no visuales. El concepto de proceso no visual será definido posteriormente en el Capítulo IV y servirá para aclarar por qué uso estas obras como ejemplos.

⁷ Entrevista de John Marin a Dorothy Norman en Chipp (1995:565).

Otro artista que refleja este interés es Tony Smith: “estoy muy interesado en la topología, la matemática de las superficies, la geometría euclídeana, las relaciones entre el plano y la línea. La geometría de la banda elástica, donde los hechos son más primarios que las distancias y los ángulos, es más elemental pero más sofisticada que la geometría plana”⁸.



El concierto
Ludovicus Finson
141 x 189 cm
Braunschweig
Herzog Antón Ulrich Museum
Alegoría crítica sobre la unidad
de los sentidos.



Three Standard Stoppages
Marcel Duchamp, 1913-14
Ensamblaje, técnica mixta
Museum of Modern Art
N. York,
Katherine Dreier

Este interés de los artistas por los procesos matemáticos tiene su contrapartida en algunos matemáticos, que poseen una forma visual de pensar⁹, una especie de intuición visual. Darwin se refería al imaginario de estos matemáticos como un ‘paisaje matemático’ de la mente, algo similar a lo que ocurre con algunas personas que tienen la capacidad de escuchar una música con su oído interior solamente viendo la partitura, es decir, la notación musical es música para estas personas, así como los números componen imágenes matemáticas visuales para los matemáticos. Platónicos en su forma de pensar, muchos matemáticos afirman que las matemáticas habitan en una esfera de Ideas Eternas que van mucho más allá de cualquier mente individual. Para Copérnico, Kepler, Galileo, Descartes y Newton las “Ideas matemáticas” viven en la mente de un “Dios matemático”, como afirma Sheldrake (1989:33). Según este autor, esta forma de pensar todavía está vigente en la concepción de científicos que asumen que las Ideas matemáticas están en el reino trascendental, más allá del mundo cotidiano del tiempo y del espacio. Hay varias similitudes entre las características del pensamiento matemático y el pensamiento artístico. Ambos se comunican de forma no verbal. Tal como sucede en el arte, el lenguaje no es suficiente para expresar los conceptos manejados. Cuando se ve una idea matemática la consciencia penetra el mundo de la ideas, es una vía directa con la verdad matemática a través del proceso de ver, una intuición visual.

Hoy el énfasis en la trans-sensorialidad, la sinestesia¹⁰, se inscribe en el debate contemporáneo sobre el cuerpo humano y la ciencia, la naturaleza y la cultura, y refleja

⁸ Tony Smith en Stiles y Selz (1996:127).

⁹ La forma visual, no verbal, de pensar de los matemáticos se produce a través de imágenes mentales, es decir, de la visión interior, que usa las fórmulas y los números como vehículos para acceder a las ideas matemáticas.

¹⁰ Las personas que tienen una rara condición llamadas sinestesia ven sonidos, huelen los colores y saborean las formas. Los neurocientíficos piensan que representan una ventana hacia el misterio

un interés por una visión holística que empieza a conformar un nuevo paradigma. Este nuevo paradigma se abre paso –aunque sea contracorriente- después de siglos, y trata de revisar las relaciones entre el ser humano y su entorno, haciéndolas más integradas. Representa, en cierta forma, la búsqueda de sentido que había en la ciencia medieval. La experiencia intrínseca acumulada en el tiempo por el arte, como proceso trans-visual e intersubjetivo, puede contribuir a esta reflexión. Por otro lado, el desarrollo de nuevas formas de usar los sentidos en el arte, especialmente ahora con la realidad virtual, la realidad aumentada, las nuevas tecnologías y la incorporación de los sentidos sutiles, son hechos que nos obligan a un cambio en nuestra forma de definir cómo es el mundo con el que trata el arte, verlo en todas sus dimensiones para poder investigar sobre él en toda su extensión.

Para tratar tan amplio espectro he sentido la necesidad de buscar el apoyo conceptual en otros campos del conocimiento, tanto científicos como humanísticos, especialmente aquellos relacionados con la Física Cuántica, las Matemáticas, la Teoría del Caos, la Psicología -tradicional y transpersonal-, el Psicoanálisis, la Sociología, la Filosofía y en mi propia formación como arquitecta. Son diferentes rizomas que se enraízan en el campo abierto de la investigación y van formando una red de conocimientos que sirve de soporte para situar fenómenos observados en las prácticas y glosas artísticas. Las aportaciones de esta tesis pueden servir a otras áreas tales como el diseño industrial, la ingeniería, la arquitectura y las artes aplicadas y para la investigación interdisciplinar, especialmente aquella relacionada con los nuevos avances tecnológicos ligados a los sentidos ectópicos: la investigación sobre la interactividad en la percepción sensorial y en la recepción¹¹ de obras artísticas, televirtualidad,

fundamental de la conciencia humana. La sinestesia -del griego *syn*, junto, y *aisthesis*, sensación- generó una ola de interés científico y popular a principios del siglo XX. El compositor ruso Alexander Scriabin, un sinestésico, ideó un órgano que producía múltiples rayos de luz en su sinfonía Prometeo, el Poema del Fuego. Muchos románticos consideraban a los sinestésicos una vanguardia espiritual de la humanidad, más cercanos a Dios que los que tenemos sentidos segregados. "Estas personas altamente sensibles", escribía Wassily Kandinsky, "son como los buenos violines... vibran en todas sus partes al contacto del arco". Esta primavera, en una reunión de la Sociedad de Neurociencia Cognoscitiva, Grossenbacher adelantó una teoría alternativa: Los sinestésicos presentan actividad "retroalimentada" anormalmente intensa en las vías sensoriales de la corteza. En todos los seres humanos, los estímulos sensoriales, lenguaje, visión y tacto, van desde los módulos corticales monosensoriales hasta las áreas multisensoriales, como el sulcus (surco) temporal superior, ubicado detrás de la oreja derecha. Estas áreas asociadas a los sentidos permiten a una persona ver una pelota y después, con los ojos cerrados, tomar esa pelota entre varios cubos. Hay también vías que van desde áreas multisensoriales a monosensoriales. "En la mayor parte de las personas la actividad en estas rutas de retroalimentación está, hasta cierto punto, inhibida", explica Grossenbacher. "Sin embargo, en los sinestésicos considero que no es así", (Lemley, 2000:46). Ver también <http://www.programmaitalia.com/sinestesiaeartessinestetica/colour.htm>

¹¹ Es importante que ensanchemos el marco desde el cual comprendemos el arte, especialmente en la fase de la recepción por el observador, para evitar caer en errores categoriales. Por ejemplo, interpretar visualmente una obra artística que ha sido realizada con la intención de ser un taladro espiritual o emocional. Como afirma Schumacher, hay dos principios filosóficos implicados en este hecho. Uno de ellos es el principio de *adequatio* (adecuación), a través del cual el entendimiento del receptor debe ser adecuado a la cosa que se desea conocer; el segundo principio es el de grados de significación, a través del cual el mismo fenómeno puede tener distintos grados de significación e importancia para diferentes observadores con grados de adecuación distintos. Así, para un perro, un libro puede ser un objeto para morder y roer; para un adulto de nivel cultural medio puede ser un libro impenetrable, mientras que para un adulto culto, o un especialista en la materia, puede ser un texto brillante en el cual encuentra grandes verdades sobre la naturaleza y la existencia: "en cada caso, el fenómeno sigue siendo el mismo pero su nivel de importancia y de significación es función de la capacidad y la formación (adecuación) del

telepresencia, realidades virtuales y aumentadas y la ciberpercepción¹². No porque el trabajo haya sido enfocado directamente sobre estos asuntos, sino porque las reflexiones y aportaciones resultantes de la investigación pueden ayudarnos a situar estas nuevas realidades en relación con el arte, y en este situarse pueden abrirse nuevas puertas para estas investigaciones. Las nuevas tecnologías virtuales –y el uso cada vez más frecuente de sensores y todo tipo de extensores de los sentidos- encuentran su raíz en las primeras experiencias con las que el ser humano ha intentado ampliar su capacidad de percibir con los sentidos externos a través del uso de instrumentos ópticos y, por lo tanto, no son tan nuevas como en un principio pueden aparentar, sino que forman parte del continuo flujo del interés humano por lo sensorial y la cognición.

No quisiera caer en contradicción con los conceptos presentes en este trabajo: holografía¹³, geometrías naturales y fractales, espacio topológico¹⁴, curvas de Moebius, procesos trans-visuales, vitales, trans-sensorialidad, extra-sensorialidad, intersubjetividad, en fin, conceptos que no encuentran su lugar en una forma newtoniana de ver el mundo.

Por esto procuraré que su estructura formal, metodológica y de contenidos, y sus aportaciones estén configuradas a partir de los avances más recientes propuestos por la ciencia, siempre que me sea posible. El arte puede crear modelos de conocimiento

observador. Los hechos mismos no llevan etiquetas indicadoras del nivel apropiado en que deben ser considerados. Tampoco la elección de un nivel inadecuado conduce a un error fáctico ni a una contradicción lógica. Todos los niveles de significación, hasta el más elevado, son igualmente fácticos, igualmente lógicos, igualmente objetivos. El observador que no está adecuado a los niveles de significación superiores no sabrá que se los está perdiendo [...] sin una preparación específica, su capacidad de comprender y evaluar [...] puede estar trabada por límites epistemológicos y paradigmáticos” (Walsh y Vaughan, 2001:63-64-65).

¹² Roy Ascott denomina ciberpercepción a la facultad postbiológica de la percepción. Es una palabra acuñada por este artista y teórico del arte que une los conceptos de percepción y red cibernética, o red telemática, planetaria. Para este autor estas redes se incorporan a nuestro sistema perceptivo y amplían nuestra capacidad sensorial humana, generando un cambio radical en nuestra concepción del espacio, del tiempo y de nuestras interrelaciones personales.

¹³ En una imagen holográfica cada uno de los puntos de una imagen contiene todos los demás, así cada una y todas las partes de la lámina holográfica reflejan el todo. Para Bohn una holografía es una analogía del orden indiviso del universo.

¹⁴ Para David Bohn topología es la forma más primitiva de geometría, un tipo de geometría que hace uso de relaciones tales como dentro-fuera, incluido en, o interceptado por. Podría ser pensada como una geometría desarrollada sobre una banda elástica que está siendo constantemente estirada desde direcciones diferentes. A medida que la superficie se distorsiona, un cuadrado dibujado en ella se transforma en un círculo, luego en elipses. Formas geométricas similares se deforman y se transforman unas en otras. Sin embargo, y siempre que la superficie no se rompa, hay ciertas relaciones que se mantienen. Por ejemplo, si dos figuras se interceptan seguirán interceptándose después de deformarse. No importa la magnitud del estiramiento, una línea será siempre una línea, y no se transformará en una figura cerrada como un triángulo. Si una figura engloba otra, después de transformada seguirá englobándola. Matemáticamente estas ideas pueden ser extendidas a formas más generales de cualquier número de dimensiones, y se cree que estas relaciones topológicas son más adecuadas a la teoría cuántica que el orden cartesiano de espacio y tiempo. El orden topológico se asemeja más a la forma en que nosotros interpretamos el espacio y el tiempo en nuestra vida cotidiana. No usamos coordenadas continuas. Los niños pequeños pueden diferenciar figuras geométricas que se interceptan de aquellas que no se interceptan mucho antes de lo que pueden distinguir entre figuras geométricas simples entre sí como triángulos, cuadrados o círculos (Briggs y Peat, 1984). Es posible que haya una relación entre la topología y las superposiciones típicas de la mente profunda anti-gestáltica como veremos más adelante en el capítulo III.

desde lo sensible y desde una visión holística, tanto del ser humano como de lo que llamamos realidad.

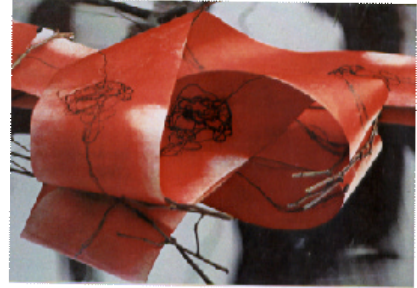
Aunque las investigaciones y las tesis de doctorado pertenecen al campo científico, muchas no incorporan a su campo específico los avances conceptuales producidos en su propio campo y en otros ámbitos del saber científico o filosófico.

El arte no necesita una forma de investigar nueva, ya la tiene. Está fundamentada en ciertos modos de pensamiento específicos del arte. Entre estos modos de pensamiento se incluyen la intuición, la duda y la flexibilidad. Además de eso el arte es capaz de producir nuevos significados a partir de experiencias familiares y conocidas, es capaz de fagocitar y estetizar cualquier experiencia y generar un salto cualitativo en la percepción del receptor, que le sitúa a otro nivel de percepción de la realidad. Todas estas potencialidades cualitativas, sutiles y matizadas del arte pueden ser aprovechadas por otros campos.

Los modos de pensamiento del arte son complejos, e incluyen formas y matices que no siempre están presentes en los modos de pensamiento de otros campos. Su divulgación contribuiría a enriquecerlos. La aplicación de las formas de pensamiento cualitativas propias del arte requiere un conocimiento previo de sus características y que la persona sea socializada en estos modos de pensamiento sensibles. Es necesario conocer y comprender las formas de pensamiento artísticas y científicas para establecer una conexión entre ambas.

Una tesis de doctorado en arte es una gran oportunidad para explorar la relación entre ciencia y arte¹⁵. Sin embargo, lo que sucede con frecuencia en las tesis de doctorado en arte es que, en muchos casos, los propios artistas cuando están en el proceso de realización de sus investigaciones bloquean los modos de pensamiento propios de su campo y se restringen a los modos de pensamiento intelectual tan comunes en la ciencia y viceversa, la ciencia bloquea los modos de pensamiento más cualitativos e intuitivos del arte. Esto se puede ver tanto en la elección de los temas como en los métodos. Es importante que la investigación -en arte y ciencia- sea capaz de formular preguntas y desarrollarlas a partir de los modos de pensamiento que provienen de ambos; preguntas formuladas a partir de la intuición, de lo sutil, de los métodos de silencio del yo, de la intersubjetividad y de la trans-sensorialidad y también desde los modos intelectuales de la ciencia.

Sin embargo, insisto en que los modos de pensamiento específicos del arte desarrollados a través de las prácticas artísticas deberían ser trasladados a otros campos para desarrollar la sensibilidad en sus modos de pensamiento. El arte enseña a pensar en el limitado marco de posibilidades de cada materia. Las especificidades de cada tipo de materia determinan, en gran medida, los tratamientos procedimentales posibles. Esta práctica de saber escuchar a la materia y sus procesos genera el desarrollo de



La sombra pasa necesariamente por el corazón
Cristina Miranda, 2000
Banda de Moebius,
Aguafuerte,
10,00 x 0,20 m

¹⁵ Un ejemplo de la posibilidad de esta relación está en la historia de la perspectiva, una aportación del arte a la ciencia y a la técnica.

funciones cognitivas sensibles que puede ser trasladado a otros campos. Sin embargo el arte, a través de sus hipótesis de realidad, tiene una perspectiva multidimensional del concepto de materia. La ciencia también debe pensar dentro de un marco establecido por la materia con la que trabaja.

Para que las aportaciones de los modos de pensamiento artísticos sean realmente significativas hace falta aclarar primero qué es lo específico en el arte ¿qué busca realmente el arte?

Algunos autores afirman que el objetivo fundamental del arte es el enriquecimiento de la experiencia. Este enriquecimiento de la experiencia se da a través del desarrollo de la sensibilidad, de procesos de percepción cada vez más refinados y de procesos de reflexión sobre la vida y la experiencia. En estos procesos de refinamiento de la percepción los artistas han penetrado incluso en territorios ligados a los aspectos perceptivos sutiles del tiempo, el espacio y la materia.

Defiendo una simbiosis entre la ciencia y el arte como base para la poiesis científica: la integración de las formas de pensamiento desde el arte como pensamiento metafórico, intuitivo, poético, y el uso de imágenes visuales y simbólicas en la construcción del proceso científico. El arte nos ofrece hipótesis de realidad que deben ser tomadas en consideración cuando estudiamos al arte. Sus modelos de realidad deben ser considerados tan reales como cualquiera de los modelos propuestos en otras disciplinas.

Para concretar el modo en que la simbiosis entre arte y ciencia se puede desarrollar empecemos por preguntarnos ¿Cómo conoce el arte? ¿Cuáles son los modos de pensamiento propios del arte?

El arte es un proceso multidimensional. Los artistas desarrollan su poiesis en dimensiones físicas, emocionales, culturales, sutiles y holísticas. Sus procesos de percepción y creación son trans-sensoriales e intersubjetivos. Estas características producen especificidades en el modo de percibir y de crear en arte que le distinguen de los modos de percibir y de crear en la ciencia.

¿Cómo la afirmación de que el arte puede generar modelos de pensamiento se traduce en esta tesis? Esta tesis intenta aportar modelos de conocimiento realizados desde las especificidades de los modos de pensamiento del arte a partir de un estudio sistemático sobre los procesos artísticos.

La **Matriz del Árbol del Arte**, compuesta de los modelos del **Árbol del Arte** y del **Atractor Intersubjetivo**, es una propuesta que hago en el sentido de esta colaboración entre arte y ciencia porque su realización ha implicado una simbiosis entre mi experiencia plástica en el arte y los procesos de investigación. No me hubiera sido posible realizar ambos modelos sin haber tenido la experiencia de trabajar a partir de los modos de pensamiento del arte. Entre estos modos destaco las analogías, las metáforas, la multidimensionalidad de la mirada, la intuición, la descontextualización, los procesos de visualización y los procesos oníricos.

Pensemos en una matriz. La palabra matriz tiene varias resonancias. Cuando cae sobre un terreno artístico me lleva a pensar en el grabado, en la plancha de la cual se hacen las reproducciones. En escultura sería el contramolde del que podemos sacar copias de un objeto; en la industria es también este elemento el que permite la reproducción de algo. La matriz que presento, además de todas estas características, también tiene un carácter pictórico que funciona como una ventana para el pensamiento conceptual sobre el arte y sobre nosotros los artistas. Son varios los artistas que han

empleado la pintura como un vehículo para su meditación, para favorecer la meditación del receptor o como un resultado de la meditación previa (Ad Reinhardt, Fra Angélico, Hildegard von Bingen y Tàpies). Este modelo también puede funcionar como un soporte para la reflexión tanto por parte de artistas como por parte de personas de otras disciplinas ligadas al arte.

Si la palabra matriz cae en suelo personal me recuerda el útero del que todos partimos, la parte del cuerpo de nuestra madre a la que sólo accedemos antes de nacer, la parte oscura de nuestra vida pre-natal. La matriz me trae imágenes de un proceso de generación, adaptación, nutrición y posterior expulsión. Es la primera materia con la que tomamos contacto en nuestra existencia y está asociada a la fertilidad.

Usar la metáfora de una matriz como un modelo para el conocimiento del arte es realizar un esfuerzo en el sentido de esta colaboración arte-ciencia porque la matriz que presento refleja las características del tipo de pensamiento flexible y multidimensional del arte. Esto se verá cuando la apliquemos. Como una matriz de grabado, puede generar muchos dibujos distintos. El artista puede cambiar los parámetros de la estampación en cada impresión realizada: introduce colores, cambia la presión, selecciona partes y puede realizar una serie de operaciones a partir de una matriz que le sirve como soporte para sus ideas. Lo mismo se da con la matriz que presento. Sirve como trama y urdimbre para que nuestro pensamiento sobre el arte y sobre nosotros como artistas pueda ser revelado, estampado o positivado. Espero que los dibujos y esculturas que hagamos a partir de la Matriz del Árbol del Arte nos ayuden a encontrar el camino entre el arte y la ciencia.

1.3

El mito de la unidimensionalidad sensorial

Es frecuente encontrarse con discursos donde se afirma que la visión física es el sentido dominante en la vida y en el arte. Si tomamos seriamente esta idea, veremos que es la raíz de una creencia, un mito¹⁶ -el mito de la unidimensionalidad en la percepción-,

¹⁶ La palabra mito, que se deriva “del griego *mythos*, significa palabra explicada, discurso, narración. El mito se halla en el lenguaje, siempre en tono de relato, y al mismo tiempo, más allá del lenguaje, y forma una estructura permanente que se refiere al pasado, al presente y al futuro. No se trata de imágenes o metáforas sino, por el contrario, de normas de vida y de esquemas invariables de reactualización original. Es un auténtico modelo, regulador del microcosmos y del macrocosmos, que configura la historia del mundo. Al retrotraer al tiempo original o al avanzar el tiempo final, el mito borra el tiempo histórico. [...] Según M. Griaule y V. Pâques, el mito es explicación, norma y regla de oro de las relaciones sociales, y gracias al mito el hombre encuentra su lugar en el mundo. Para Malinowski, el mito es la carta social, y para él y A. R. Radcliffe-Brown, el mito fortalece la cohesión social y sustenta el sistema de valores en nombre del cual se organizan los hombres. Para Lévi-Strauss, los mitos son un modo de comunicación humana y un producto del lenguaje, y se repiten a sí mismos.[...] Según S. Freud, el fin de los mitos es ofrecer una derivación para sentimientos reales reprimidos. Para muchos autores el mito revela de qué manera los hombres y las cosas fueron hechos [...] Giner; Espinoza; Torres (2001). Un mito también puede ser una “leyenda, o creencia sobre los problemas del origen de las fuerzas centrales de la vida, tanto individual como social. El mito es un componente fundamental de todas las culturas (sobre todo de las premodernas), en cuanto aseveración no demostrable, pero supuestamente verdadera, que sirve para orientarse en la vida y dar sentido a las cosas. Desde el punto de vista de la sociología, es importante

a través del cual creemos que la realidad está formada, definida y limitada por lo que percibimos a través de los cinco sentidos físicos. En las artes plásticas el mito toma la forma de *mito de la visualidad retiniana pero también se produce en relación con los demás sentidos*. Cada vez que limitamos nuestra hipótesis de realidad a la dimensión física de las cosas somos presas de este mito; cada vez que creemos que es visual lo que vemos a través de los ojos, táctil lo que sentimos a través del tacto, - o lo que percibo como táctil por tener características que asocio a lo táctil a través de la visión, es decir, características visuales de lo táctil- o auditivo lo que oímos a través de los oídos, estamos fortaleciendo el mito¹⁷. También lo alimentamos con teorías y prácticas artísticas que, tanto a favor como en contra, parten de esta idea mítica. En la base de este mito está la valoración de la apariencia de la forma por encima de los procesos de su generación. La idea que deseo resaltar la encuentro reflejada en el pensamiento de Merleau-Ponty, cuando dice que para ver u oír es necesario separarse de la impresión para investirla en pensamiento y dejar de ser para conocer, y que sería absurdo decir que veo con mis ojos o que oigo con mis oídos. Afirma este autor que los ojos y los oídos son aún seres-del-mundo, instrumentos de la excitación corpórea, no de la percepción en sí, incapaces de tener poder de conocer. Las expresiones verbales “mis ojos ven”, “mi mano toca” son ingenuas e incapaces de traducir la verdadera experiencia¹⁸. Se conoce a través de la conciencia asociada a los sentidos, la mente es el verdadero órgano constructor de la percepción realizada por los órganos de los sentidos.

Construir sistemas teóricos y apoyar la exégesis de la poiética¹⁹ artística sobre una base que, en principio, puede ser falsa genera un gigante con pies de barro. Esta mitificación puede detectarse en las teorías y prácticas artísticas de cualquier campo pero donde más claramente aflora es, primero, en la actitud del artista respecto a la creación y, segundo, en la obra final, territorio entre dos mundos, interfaz entre el artista y su receptor, especialmente a la hora de la recepción. El mito de la unidimensionalidad perceptiva es la causa de la identificación equivocada entre la forma en que el receptor accede al producto final de la creación artística, (visualmente, táctilmente,

observar que los mitos, a menudo olvidando conscientemente las relaciones reales entre los hechos, provocan en los individuos y en los colectivos opiniones y actitudes que conducen a determinadas formas de conducta. El mito como consecuencia de su anclaje emocional e irreflexivo en gran medida pueden, como si fuera un saber intelectual, coordinar y determinar la conducta de un gran número de personas en situaciones sociales parecidas. La sociología política investiga la función del mito, como visión y modelo imaginativo [...]. El mito difiere de la ideología por su escasa o insuficiente y, en todo caso, arbitraria posibilidad de ser interpretado “racionalmente”. Hillmann (2001:586), Para profundizar en la definición de mito consultar: Duch (1998); Dupré (1978); Eliade (1985); Gutiérrez (1988); Kolakowaki (1990); Lévi-Strauss (1068) (1987) (19901); (1990); Turner (1968). Rosalind Krauss ha creado el concepto ‘inconsciente óptico’ pero lo relaciona con el modernismo y la historia del arte. El concepto de mito que uso se refiere no a la historia del arte sino a la percepción sensorial.

¹⁷ Incluso Rosalind Krauss no hace más que afirmarlo cuando forja el concepto de inconsciente óptico, un dardo contra el supuesto olvido del inconsciente por parte de las teorías del modernismo.

¹⁸ Ver Merleau-Ponty (2000).

¹⁹ Poiética: concepto creado por Paul Valéry, en 1937, para designar “todo lo que se reduce a la creación de las obras cuyo lenguaje es a la vez sustancia y medio. Esto comprende por una parte el estudio de la invención y de la composición, el papel del azar, el de la reflexión, de la imitación; de la cultura y el medio; por otra parte, el examen y el análisis de las técnicas, procedimientos, instrumentos, materiales, medios y soportes de acción” (Souriau (1990) *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal. En el caso de esta tesis veo todos los elementos desde el punto de vista del artista con relación a los sentidos utilizados y a la intencionalidad, en cada una de las etapas de la creación: percepción, transformación, transmisión-recepción.

auditivamente, etc.) y los sentidos que realmente han sido empleados por el artista en el trayecto que va desde su paradigma creativo, la raíz de la idea o de la sensación o percepción, a la forma materializada. De modo superficial, a un proceso plástico que se recibe visualmente, por ejemplo a una pintura, se le considera visual, mientras que a otro que se recibe acústicamente se le considera musical, cuando en realidad estas consideraciones pueden estar lejos de la comprensión de la complejidad que envuelve la multidimensionalidad de los paradigmas creativos de la percepción (la atención y la intención) del artista, en su tránsito por los diversos territorios mentales multidimensionales (no solamente inconscientes) interiores y exteriores en el proceso de creación. El mito de la unidimensionalidad perceptiva y, especialmente, el mito de lo visual es una presencia constante en las artes plásticas pero inclusive los artistas nos resistimos a aceptar su existencia.

Si nos resistimos a admitir la existencia del mito de lo visual y pensar más profundamente sobre qué es realmente la visión en el arte es porque estamos inmersos en el mito, y, como los peces, somos los últimos que sabemos que estamos en el agua. Estamos dentro de esta substancia mítica que actúa como una lente que impide la autocontemplación de nuestra propia situación. Sin embargo, este mito de la unidimensionalidad perceptiva no pertenece exclusivamente al arte, es una lente cultural distorsionadora a través de la que tanto las sociedades como los actores del sistema del arte vemos la vida, el arte y sus manifestaciones concretas. El mito nos impide ver que la percepción, aunque selectiva, es siempre multidimensional y trans-sensorial, en algún grado, y que el inconsciente no es solo óptico.

Solemos considerar que un proceso plástico que usa cualquiera de los otros sentidos, como el tacto, o la audición, es *no retiniano*²⁰. Este proceso suele ser clasificado como táctil o auditivo. Además, se cree que el hecho de que sea un proceso táctil le hace trascender los supuestos tropiezos de la retinianidad²¹. Sin embargo, el hecho de usar otro sentido diferente a la vista no siempre evita la apariencia, la sensación no guiada por la voluntad de traspasar la impresión, y buscar los resortes de la forma y de la vida; y, del mismo modo el hecho de usar la vista no siempre implica que el proceso sea visual. Nos podríamos preguntar en qué es diferente la sensación táctil de la sensación visual, cuando ambas son sensaciones, impresiones, efectos. Como dice Octavio Paz, “desde el impresionismo la pintura se ha convertido en materia, color, dibujo, textura, sensibilidad, sensualidad, a idea reducida al tubo de pintura y la contemplación de la sensación” (Paz, 2.003:33). Pero incluso Octavio Paz, a través de esta declaración, está asumiendo la creencia en el mito de lo visual, concepción deformada de la visión y su relación con los demás sentidos. En la misma línea la tactilidad es acogida como la tabla de salvación para la superación de los problemas causados por la “retina”, por la sensualidad del placer de la vista.

Esta forma de pensar refleja una realidad escindida, dual, sobre la sensación como algo desligado de la mente, y sigue estando en la base de nuestras concepciones sobre el arte. Radica en la separación cuerpo-mente, energía-materia, y genera el mito de la unidimensionalidad perceptiva y de la visualidad. Toda materia es también energía. Ni los órganos de los sentidos ni la materia en sí mismos tienen voluntad

²⁰ Ver Kepler en el capítulo III.

²¹ Aunque el concepto de retiniano es muy complejo, como veremos más adelante, en este momento lo uso como sinónimo de impresión, apariencia desde lo visual externo.

propia. Cualquier obra de arte es un producto mental, conceptual, fruto de las emociones y pensamientos, historias de la vida, intuiciones, procesos corporales, sentidos del artista y, también, de su receptor; la obra la hace tanto el receptor como el artista. El uso que hacemos de los sentidos está intensamente relacionado con nuestra mente, nuestra consciencia y con nuestra capacidad de usarlos a distintos niveles. Lo único que podemos hacer es discriminar en qué medida y con qué énfasis se aplica cada una de estas capacidades a cada obra plástica en función de cómo es el paradigma creativo del artista y cómo este dirige su atención e intención. En este sentido me pregunto qué es lo visual, lo retiniano, y lo trans-visual en el arte.

Hasta aquí hemos visto que el mito de la unidimensionalidad perceptiva y el mito de lo visual físico, se expresan como una creencia en una idea preconcebida, una pared-lente que no vemos pero que nos condiciona y que afirma que la visión es el sentido dominante en la percepción. Una pared-lente que tiene su propia forma, a la que nos adaptamos, y a través de la que interpretamos la realidad, sin darnos cuenta²². Pero si queremos decodificar el mito en el que estamos inmersos, como peces en un acuario, primero tenemos que ser capaces de admitir la existencia de la sustancia-lente que actúa distorsionando nuestra forma de nadar y la existencia de un acuario-límite que nos aísla del mar donde está inmerso el mismo acuario. Una vez hecho eso, podremos identificar en la historia de la humanidad los distintos modos²³ a través de los que luchamos por salir del acuario para nadar en el mar, y tratar de comprender porqué nos rebelamos los artistas y qué²⁴ buscamos.

Así el mito unidimensional de lo visual físico actúa como “modelo”, “regla de oro” o “carta social”, fortaleciendo y sustentando el sistema de valores en nombre del cual se organizan los artistas y demás agentes del sistema del arte, e incluso funciona como un filtro que distorsiona aquellas teorías que yo llamaría trans-visuales en sus perspectivas al abordar la creación artística, como pueden ser las teorías psicoanalistas, marxistas o semióticas. Estas teorías no han logrado que dejemos de considerar visuales a las obras de arte. Aunque utilicemos sistemas de análisis que yo considero trans-visuales²⁵, como centauros, seguimos partiendo de la base, falsa, de la dominancia de lo visual en la vida y en la sociedad. Seguimos viendo la obra a través de los ojos y no recibéndola a través de otros medios, pues si fuera así esto tendría consecuencias inclusive para cómo son presentadas las obras para su recepción. En cualquier sala de exposiciones las obras están puestas e iluminadas y dispuestas para ser vistas, y me pregunto el porqué. ¿Porqué están para ser vistas obras que no han sido hechas para la visión ni por la visión? ¿Será porque consideramos que verla es suficiente para acceder a la obra, recibirla realmente? Veo que el mito de la visibilidad está presente tanto en el modo como consideramos el proceso creativo como en la forma de la recepción. Ni los artistas ni los demás agentes del sistema del arte hemos conscientemente asumido que el arte es un proceso trans-visual, y nos contentamos con una recepción visual de la obra dentro de un marco preparado por y para la visión.

²² Incluso el concepto de ‘inconsciente óptico’ gira en torno a la visión, y es dominado por su centralidad.

²³ Los distintos modos constituyen el factor variable en el tiempo, espacio y tipo, en que un fenómeno constante, o invariable, ha sucedido.

²⁴ Lo que buscábamos es el factor invariable, es decir, buscábamos la ruptura del mito de lo visual. Esta búsqueda ha sido un elemento constante, invariable, que se ha manifestado en distintos momentos de la historia y de distintos modos.

²⁵ Por ejemplo, el concepto de signo en Peirce si lo aplicamos al análisis de las obras de Yves Klein.



Huella negativa de mano, arte rupestre
Grotta del Castillo
Santander



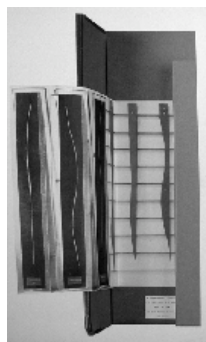
Huellas de manos sobre papel de embalaje
Antoni Tàpies, 1974
Técnica mixta sobre papel Kraft
70,5 x 110,5 cm



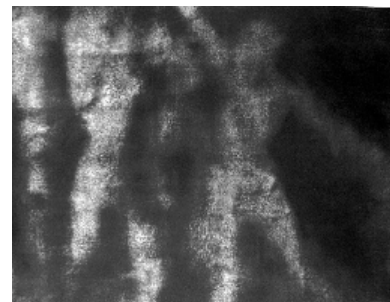
Las manos de Clara
Antoni Tàpies, 1979
Técnica mixta sobre tela
67 x 63 cm



Sin Título
Ana Mendieta
1976
México



Three Standard Stoppages
Marcel Duchamp, 1913-14
Huellas naturales recogidas de hilos dejados caer
Museum of Modern Art, N.Y.



Hiroshima
Yves Klein, 1961

Hay un hilo multidimensional, no visual, que enlaza los paradigmas creativos de estos artistas en el tiempo.

Si asumimos la idea de arte retiniano como visual-ilusionista, el concepto que está en el polo opuesto a lo retiniano, sería la noción de trans-visual o anti-ilusionista. No es un concepto nuevo en el arte: la trans-visualidad es un eje que atraviesa y conecta el arte de todos los tiempos, desde el arte rupestre al actual. Duchamp y otros artistas anti-retinianos, también han sido víctimas de esta misma confusión conceptual porque, aunque sus procesos no son visuales, lanzaban su crítica a la visualidad desde el intelecto. Enfocaban su crítica a un arte que consideraban solamente visual –lo que es una falsa premisa-, hecho y pensado por, a través y para la vista²⁶, alimentando una idea

²⁶ Es curioso ver que si llevamos a sus últimas consecuencias esta forma de pensar la vista, esta se transforma en una especie de cerebro autónomo y capaz de sentir placer, de regocijarse en los placeres de la pintura, de comprender, etc., y eso no está entre las facultades del ojo, como ha indicado Merleau-Ponty.

de “vista” que es casi como un ser vivo autónomo, pero su crítica a la visualidad iba más dirigida a la recepción de la obra que a la captación visual del artista. No cuestionan el núcleo de la centralidad de la visualidad, no cuestionan la existencia del acuario, pero sí contaminan su agua, la sustancia-lente. ¿Pero no podría ser trans-visual una obra cuya recepción sea visual?²⁷

Esta búsqueda en el caso de algunos artistas ha sido realizada desde dentro de la sustancia mítica, sin llegar a superar esta forma de ceguera: si arremetemos contra el mito de lo visual pero desde el mito, sin cuestionarlo, no podremos salir del círculo viciado ni del acuario. Nuestra ceguera es no ser capaces de ver que lo visual es un mito porque es simplemente la punta de un iceberg formado por la lente culturalmente deformada de la mente cultural, intelectual, con la que normalmente actuamos y estamos en el mundo. Creemos que estamos tratando con la vista cuando en realidad estamos tratando con el intelecto y la cultura, que usa la visión como uno de sus instrumentos de control. Para realmente salir del acuario es necesario algo más, es necesario conscientemente restar poder a este intelecto, a través de métodos que silencien su protagonismo excluyente, *silenciar el yo artístico*²⁸, asumir la intersubjetividad multidimensional, para dar voz al subconsciente, a la emoción, a la intuición y a la imaginación.

Trasladándonos de época, es cierto que actualmente somos espectadores de una invasión masiva de imágenes en la cultura occidental, a través de la publicidad, de los medios de comunicación, o de la World Wide Web, pero eso no significa que todas las imágenes tanto si son artísticas como si vienen de otros campos sean visuales²⁹. El concepto de anestésica “anaesthetics” de Susan Buck-Morss nos remite a la palabra anaestesia. Toda retina tiene un punto ciego³⁰ y este mito de lo visual alimentado por la indefinición del concepto de imagen retiniana, constituye un especial punto ciego en el arte y por eso es interesante que nos demos cuenta de su existencia.

²⁷ Estoy pensando en las esculturas *Untitled L-Beams* de Robert Morris, a través de las cuales el artista imposibilitaba al receptor que utilizara su conocimiento previo de la forma de las vigas. Quería que el receptor “desarrollara una percepción bruta, no apoyada ni en la memoria ni en el conocimiento para comprender lo que estaba viendo” (Berger, 1991:55). Este mismo interés por una percepción más directa también está en el *arte bruto* de Dubuffet y en otros artistas.

²⁸ El capítulo IV y V desarrollan el concepto silencio del yo artístico.

²⁹ Italo Calvino (1990) en *Seis propuestas para el próximo milenio*, ya se preguntaba si “el poder de evocar imágenes de cosas que no están allí será capaz de continuar desarrollándose en una raza humana cada vez más inundada por un torrente de imágenes prefabricadas”. Nos habla de que podemos perder la capacidad de imaginar, o hacer imágenes, con los ojos cerrados, capacidad de pensar en términos de imágenes, de evocar combinaciones y trabajar con la memoria.

³⁰ El punto ciego en la retina corresponde a la papila óptica, un área de la retina a través de la cual las fibras del nervio óptico salen del ojo. Es, en esencia, una especie de puerta y por eso no capta imágenes.

1.4

Hipótesis

Cuando hacemos teorías³¹ sobre el arte también tenemos una especial tendencia a interpretar el mundo de la creación artística desde la perspectiva de la visión. Incluso la expresión “no visual” que uso en el título de esta Tesis de Doctorado aparentemente excluye lo visual, por ser una negación. Sin embargo, en realidad implica la preexistencia y la centralidad de lo visual, pues centra en este concepto el eje alrededor del cual gira la expresión. Por otro lado, también se puede interpretar que, a pesar de que haya una fuerte presencia de la vista, en realidad también hay un lado “negativo”.

Sin embargo, a pesar de todos los avances prácticos y teóricos, en el campo de arte y en otros campos, continuamos hiperalimentando el rol de la visión como sentido dominante sin haber asimilado del todo otro tipo de lecturas más trans-sensoriales. Si flexibilizáramos nuestro punto de observación y usáramos una red de malla más reducida, pescaríamos más y es posible que nos diéramos cuenta de que el sentido de la vista no es tan importante en el arte. Su protagonismo es fruto, en parte, de la sombra que surge de la interpretación y del dominio de algunas de las teorías³² sobre el arte –teorías limitadas en número pero que todavía tienen gran aceptación en el sistema del arte- de sus definiciones sobre qué es el arte, para qué sirve y a dónde nos lleva. Nos hemos olvidado de que el terreno del arte y también de la visualidad está penetrado, traspasado, transitado por una conjunción de otros factores que le determinan. Entre estos factores está la presencia multidimensional de otros sentidos (tanto físicos como sutiles), de las formas culturales y sociales que condicionan nuestra percepción, la intersubjetividad y la trans-sensorialidad, las barreras físicas y psicológicas que nos imponemos y la inercia de tener millares de bloques de historia congelada que usamos como ladrillos para construir nuestras propias cárceles conceptuales que nos impiden acceder a la realidad completa de nuestra esfera de estudio. ¡No quisiera usar la palabra objeto de estudio por ser altamente newtoniana! Pero, si observamos procesos artísticos desde cerca, desde el punto de vista del artista, vemos que la mente de los artistas transita por varios territorios, empleando más que los cinco sentidos tradicionales, asumiendo la existencia de más sentidos, de sentidos sutiles, -sentidos ligados a los centros de energía sutiles-, de la intuición, y otros modos de percepción directa, en los que no interviene el pensamiento. Es una mente multidimensional, trans-sensorial, e intersubjetiva.

Pero, ¿cuáles son los motivos que subyacen a esta tendencia conceptual y teórica a analizar los procesos artísticos como procesos visuales, cuando en realidad lo único casi exclusivamente visual que tienen es su recepción parcial, si incluso esta es cuestionable? Es cierto que a través de la visión recibimos la obra. Sin embargo, algunas obras de arte no cuentan únicamente con el sentido de la vista para su recepción. Entre estas obras que no cuentan exclusivamente con la visión para su recepción podemos

³¹ Todos hacemos teorías sobre el arte, incluso a un nivel informal, de personas no expertas. Rosalind Krauss (1997) va en contra de la centralidad de la visualidad en las teorías modernistas pero su mismo método de análisis está centrado en la visión y en la recepción de la obra.

³² Especialmente de las teorías formalistas.

considerar por ejemplo algunas obras minimalistas de Carl Andre, los laberintos de Robert Morris, las esculturas de Richard Serra y algunas instalaciones de James Turrel. Si el “mundo” del artista es multidimensional, trans-sensorial e intersubjetivo es necesario que tratemos de comprender el arte y sus frutos no desde una perspectiva sesgada sino asumiendo toda su plenitud. La perspectiva es sesgada cuando hay una filtración, una impregnación dominante, de los aspectos relativos a la recepción de las obras de arte en la construcción de un cuerpo de conceptos y teorías que tratan de interpretar el arte. Es como si algunas teorías partiesen de la visión y con gafas. Las teorías siempre son filtros, siempre necesitan instrumentos; por eso abrir el abanico de instrumentos mejora la capacidad de comprensión. La vista³³ nos produce seguridad, pues puede ser un instrumento de control intelectual. Es difícil romper con esta herencia segura, más difícil aún si para romperla tenemos que hablar de sentidos sutiles y de cuestionarnos las bases sobre las que construimos muchas de las teorías y definimos conceptos como intersubjetividad, sensorialidad y en especial el mismo concepto de visión. Urge ampliar estos conceptos para acceder a otras dimensiones más allá del inconsciente óptico que deja varias poiesis artísticas en plena oscuridad aunque pretenda rescatar el lugar del inconsciente en la historia del arte³⁴.

Un proceso trans-sensorial se produce a través del uso de dos o más sentidos –de ambos tipos, tradicionales y sutiles– en las tres fases por las que pasan los procesos artísticos: de la percepción (atención e intención del artista) a la transformación de la idea o sensación para su transmisión. Cuando se da a través de movimiento o desplazamiento tiene un carácter performativo –que puede ser una performance del sujeto artista o del objeto–, y para su análisis es importante considerarle, en ciertos casos, como una performance³⁵, siempre que se consideren otros aspectos añadidos y diferenciales, pero esto desborda la amplitud de esta investigación.

Se suele afirmar que el arte³⁶ es visual y que la visión es el sentido dominante en el arte y en la vida. Sin embargo, las investigaciones científicas más actuales apuntan hacia el hecho de que el sentido más importante del cual todos los demás sentidos derivan es el sentido del tacto. Ya los antiguos se preguntaban por lo que había entre la vista y el objeto visto y “reconocen que la luz era la portadora de visión, pero era la vista misma la que les intrigaba [...] parecía obvio que había algo entre los ojos y lo que estábamos viendo. Este algo debe ser la luz” (Bova, 2004:132). Abu Ali Mohamed ibn al-Hasan ibn al-Hai, o Alzahen, escribió siete libros sobre la óptica alrededor del año 1.000 d.c. y afirmó que la luz era un río de partículas que rebotaban de un objeto y que viajaba a velocidades distintas en medios de diferentes densidades. Newton descubrió que la luz se comportaba como una corriente de partículas diminutas, submicroscópicas y para apoyar la idea apuntó al hecho observable de que la luz viaja en línea recta (Bova, 2004:145). Sin embargo, el arte, en la forma en que analiza las obras y el proceso creativo, aún no ha incorporado estos antiguos conocimientos sobre la luz y los avances de la teoría de la visión. Tampoco ha incorporado las más recientes teorías

³³ En italiano *guardare* significa mirar. Un guardia en castellano es alguien que controla. La noción de guardar como forma de control está asociada a la visión.

³⁴ Concretamente estoy pensando en el concepto de co-creación con las fuerzas de la naturaleza física, con lo espiritual, de modo holístico y con la cultura, que no son parte del inconsciente ni son ópticas, que veremos más adelante.

³⁵ Como en la obra *Parafina* de Eva Lootz.

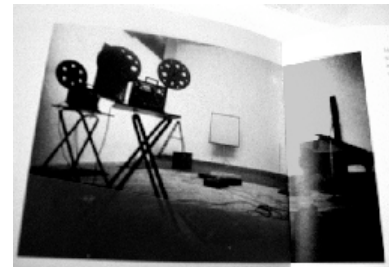
³⁶ Me refiero a las artes plásticas, que incluye la pintura, la escultura, el dibujo, la instalación.

sobre la consciencia y la percepción desde disciplinas como la neurofisiología, la psicología transpersonal, la teoría cuántica, las teorías de la intersubjetividad y la multidimensionalidad. Todavía seguimos hablando de imagen retiniana, espacio euclideo, sin profundizar en las complejas implicaciones de estos conceptos.

Aplicando estos conceptos científicos vemos que los órganos de los sentidos externos son sensores por contacto, contacto con la luz (visión), con la vibración sonora (audición), con las sustancias químicas (olfato-gusto), con la presión y la temperatura (tacto) y, por lo tanto, en realidad, son distintas formas de tacto, tacto a distancia o por diferentes tipos de reacción. Aunque no seamos conscientes de ello, el tacto es el sentido más importante y en realidad el que domina por encima de los demás. La visión es una forma especial de tacto y no domina por encima de los demás sentidos, como con frecuencia solemos pensar. Lo que sí domina sobre todo es la mente intelectual, cultural, que impone su modo aprendido de ver el mundo, de usar, clasificar y definir la visión y los demás sentidos, su jerarquía y dependencia mutuas. No estoy despreciando el importantísimo papel que cumple el intelecto. Sin embargo, deseo resaltar su centralidad en nuestro modo de percibir. Este es un elemento relevante a considerar porque también será a través de él, y de su capacidad analítica, como podemos tratar de dar la vuelta a la cuestión de la percepción sensorial y plantear una alternativa.

Los sentidos en sí mismos son elementos pasivos, enseñados y adiestrados por la cultura y el intelecto. Aunque hay muchas formas en que los artistas han reaccionado a esta aculturación de lo sensorial, y a pesar de que la teoría ha reconocido parcialmente esta labor, todavía no está claramente asumido que el arte es un proceso multidimensional trans-visual, trans-sensorial, intersubjetivo y de silencio del yo artístico (en distintos grados, según el artista y la obra), como afirmo en la hipótesis de esta tesis.

Esta afirmación plantea **un problema** sobre cómo situar el papel de la visión en el arte. Desde la inmersión en la experiencia artística, tanto individual³⁷ como en grupo, rechazaba la centralidad de la visión, pues muchos son los artistas que han usado lo que yo intuía que eran *procesos trans-visuales* en el arte, que además de los procesos del inconsciente también incluían los procesos simbólicos, indiciales, matemáticos, automáticos, procesos ciegos, y métodos para la alteración de la consciencia, entre otros. Mi propia experiencia estaba reñida con la constatación cotidiana que seguía irreflexivamente afirmando que el proceso creativo no es sensorialmente unidimensional, ni pertenece exclusivamente a un artista genio; y, por lo tanto, que la relación entre el arte y lo visual puede ser reinterpretada a través de un marco comprensivo más amplio. Esta labor ya viene siendo realizada en otros campos que estudian la percepción humana, como veremos en el capítulo III.



Das Kapital Raum
Joseph Beuys
1970-77/80
4,5 x 20 x 6 m
Schafhouse, Hallenfür Neue
Kunst
Colección Crees
Instalación compuesta por
medios audiovisuales mudos
y sin imágenes

³⁷ Dibujos y pinturas ciegos, sismografías de trayecto, dibujos de contorno, grabados, etc.

Susan Buck-Morss (1993:55-98), ha utilizado la palabra anestesia, que significa privación de la sensibilidad, y define un sistema sinestésico, el de la conciencia sensorial, en el que las percepciones sensoriales externas se reúnen con las imágenes internas de la memoria. El centro de este sistema estaría en la conciencia, situada en la superficie del cuerpo. Esta conciencia actuaría como un escudo protector que no permite que una avalancha excesiva de estímulos externos queden impresos y entren a formar parte de la memoria. La conciencia es así para esta autora un amortiguador que bloquea la apertura del sistema sinestésico y aísla la conciencia presente de la memoria pasada, desconectando la experiencia de la memoria. El resultado es una conciencia empobrecida y transformada en una simple vivencia, pues para que la vivencia o percepción se convierta en experiencia tiene que estar conectada con la memoria del pasado. Para esta autora, la sinestesia fue desde siempre un elemento importantísimo en el conocimiento estético pero el sistema político la utiliza como instrumento para provocar la insensibilidad, reprimir la memoria, convirtiendo el sistema cognitivo de la sinestesia en un sistema anestésico, es decir, en su polo opuesto. Una de las técnicas de la anestesia –política y negativa- sería la sobresaturación de los sentidos, es decir, el entumecimiento de la percepción y la experiencia por sobre-estimulación. Varios autores tratan de unir la percepción sensorial con otros aspectos del conocimiento, entre estos encontramos: (1) fisiología + psicología/neurofisiología: Damasio (1994, 2001), Freud (2001, 2002, 2003), Goethe (1999), Jonathan Müller (en Crary, 1992), Maine de Biran (1995), Maturana (1996, 1980, 2004), Maturana y Varela (2003); (2) fisiología + aspectos culturales y lingüísticos: Berkeley (1988), Deleuze y Guattari (2000), Luria (1974, 1976, 1982), Sacks (1987, 1999), Jay (1988) y los tres ‘*scopic regimes*’ de la modernidad; (3) fisiología + aspectos sutiles: Nyanaponika Tera, Maturana y Varela (2003), (Merleau-Ponty (2000)); (4) fisiología, física cuántica, mente expandida trans-personal + aspectos holísticos sutiles: Erhenzweig (1953, 1973), Jung (1959, 1984), Sheldrake (1989, 2003), Walsh y Vaughan (2001), Wilber (2001)³⁸; (5) multidimensionalidad perceptiva: Morin (1983a, 1983b), Ogilvy (1979) y multidimensionalidad perceptiva holística + cibernética: Ascott (1990, 1995, 1996, 2003), Bateson (1993a, 1993b), Wiener (1998).

Me interesa la idea de que el arte³⁹ es siempre, en algún grado, una manifestación multidimensional sinestésica, trans-sensorial, en la que hay predominancia del sentido del tacto pues todos los demás sentidos son derivaciones del sentido del tacto. Este es el lado positivo del concepto de sinestesia.

Los artistas en general presentamos dos posturas con respecto a lo trans-sensorial. Por un lado, el comportamiento restrictivo, con métodos de privación o modificación sensorial funcional total o parcial, especialmente del sentido de la vista, con la finalidad de rebajar la potencia de lo visual y potenciar la sinestesia⁴⁰ y la trans-

³⁸ El psicólogo transpersonal Ken Wilber cita tres dominios de la experiencia, la *sensibilia*, la *intelligibilia* y la *trascendelia* y los relaciona con tres tipos de percepción centrados en el cuerpo, la mente y el espíritu. A diferencia de este modelo epistemológico, el Modelo del Árbol del Arte propone que la percepción artística –aquella que se materializa a través de los paradigmas creativos espirales-, se manifiesta a través de los cinco Territorios del Arte y a través del artista, entendido como interfaz entre lo interno y lo externo, el agente de unión y síntesis entre ambas dimensiones, como explicaré en el apartado 2.2.

³⁹ Me refiero a las artes plásticas, aunque se pueda extender a otras formas artísticas.

⁴⁰ Como plantea Diderot, surge la cuestión de que “sólo la experiencia puede enseñarme si hay acuerdo entre la vista y el tacto. Ambos sentidos podrían estar relacionados contradictoriamente sin yo saberlo; incluso tal vez yo podría creer que lo que ahora se presenta a mi vista no es más que pura apariencia, si no me hubieran informado que estos cuerpos son los mismos que he tocado” (Diderot, 2002:51). También resalta que sólo la experiencia, es decir, el aprendizaje, nos enseña a juzgar la distancia entre los objetos y a comparar las sensaciones. El tacto nos instruye sobre cosas que no pueden ser captadas por los ojos y puede ser usado como pensamiento.

sensorialidad en la práctica artística. Confundidos por el efecto del mito de lo visual no nos damos cuenta de que esta trans-sensorialidad está siempre presente. Paradójicamente, esta es una consecuencia positiva del mito, que nos impulsa a buscar mayores recursos para acceder a nuevas formas de captar la realidad y de crear. El mito actúa como un obstáculo que nos obliga a saltar. Un segundo tipo de postura ha desarrollado un comportamiento expansivo, incorporando el uso de extensiones sensoriales y sentidos sutiles, además de métodos, tanto naturales como artificiales, para aumentar la capacidad de visualizar. Trabajan con la inspiración, la intuición, la imaginación⁴¹ y la memoria. Usan estados alterados de conciencia, automatismos surrealistas, realidad virtual, tecnología háptica (tecnología de sensores de diversos tipos para obtener extensiones sensoriales), inteligencia artificial, robótica, cibernética e investigación en modelos cognitivos híbridos (a través de la investigación en biotecnologías), entre otros.

Ambos tipos de comportamiento se apoyan en métodos de potenciación de la sinestesia o que desplazan la visión de su supuesta posición de dominio, con la intención de dar más protagonismo a los demás sentidos, llegar a un conocimiento distinto de la realidad, tanto externa cuanto interna del artista, y permitir que este artista vaya más allá del intelecto y de la mente condicionada culturalmente, pues algunos de estos métodos ayudan a acceder al subconsciente y al superconsciente.

Utilizo aquí los conceptos de autoconsciente, subconsciente y superconsciente que aparecen en varios autores, teóricos y artistas, y que retomaré más adelante, en el apartado 3.2 del capítulo III, Topología teórica por territorios y especialmente en la información de los Territorios IV y V⁴². Estos conceptos están en el Manifiesto del suprematismo de Malevich, Freud, Lacan, Jung, Sheldrake y Stanislavski. Algunas obras de arte pueden ser consideradas creaciones de nuestro subconsciente; sin embargo, hay obras que no lo son, puesto que están configuradas a partir de la mente intelectual, cultural, desde la razón y de principios espirituales, o a través de la percepción física directa no simbólica. Es importante conocer las diferencias entre estos conceptos, sus implicaciones y sus procedencias porque explican los paradigmas creativos de muchos artistas y ayudan a construir el Modelo del Árbol del Arte.

Para Malevich, “si es posible afirmar que las obras de arte son creaciones de nuestra mente subconsciente (o superconsciente) tenemos que reconocer que esta mente subconsciente es más infalible que la consciente”. Dividía sus estudiantes en dos

*"Sólo una cosa no hay. Es el olvido.
Dios, que salva el metal, salva la escoria
y cifra en su profética memoria
las lunas que serán y las que han sido.
Ya todo está. Los miles de reflejos
que, entre los dos crepúsculos del día,
tu rostro fue dejando en los espejos
y los que irá dejando todavía.
Y todo, es, una parte del diverso
cristal de esa memoria, el Universo;
no tienen fin sus arduos corredores
y las puertas se cierran a tu paso;
sólo del otro lado del oca
verás los Arquetipos y Esplendores."
(Everness).
Jorge Luis Borges
Obras Completas, tomo II. 1952-1972*

⁴¹ Hay varias formas de imaginación, visual, auditiva, kinestésica o motora, olfativa, táctil, verbal y gustativa. Cada persona tiene una o dos formas de imaginación más desarrolladas que las otras.

⁴² En el Modelo del Árbol del Arte, como veremos más adelante en el capítulo II, los paradigmas creativos están íntimamente relacionados con los territorios artísticos, y estos territorios se corresponden con los cinco hilos con los que los artistas tejen la realidad del mundo del arte.

grupos, “un grupo trabajaba de un modo consciente, teórico, el otro trabajaba subconsciente e intuitivamente” (Malevich [1927] 2003:51). Hegel diferencia entre etapa autoconsciente (consciencia mental del ego, mente racional) y etapa de autodescubrimiento del Espíritu, que correspondería al superconsciente.

En Freud se genera la idea de que la personalidad comprende dos estratos de conciencia, el inconsciente, que es la parte oculta de la personalidad, y el consciente, lo aparente, lo que está en la superficie del lago. Estos dos elementos constituirían un iceberg del que la parte consciente representaría el 10% visible. Más tarde admite una subdivisión del inconsciente a la que denomina preconsciente y que puede ser considerado como sinónimo de subconsciente, dando origen a un concepto de personalidad que tiene tres estratos: el consciente, el subconsciente (preconsciente) y el inconsciente. Estos tres estratos freudianos aparecen transformados por Jacques Lacan, desde el punto de vista del estructuralismo, en tres categorías: el Orden simbólico, lo Imaginario y lo Real.

Jung divide la personalidad en dos tipos, los extravertidos y los introvertidos. Ambos grupos poseen un **inconsciente superior** e un **inconsciente colectivo**, común a todos los seres humanos, un fondo de recuerdos emotivos y símbolos comunes que se manifiestan de modos distintos en mitos y leyendas de diferentes culturas y religiones. Jung desarrolla la teoría de que “además de nuestra consciencia inmediata, de naturaleza completamente personal y considerada como la única psique empírica (incluso si nos referimos al inconsciente personal como un apéndice), existe un segundo **sistema psíquico de naturaleza colectiva, universal e impersonal**, idéntico en todos los individuos. Este inconsciente colectivo no se desarrolla individualmente, sino que se hereda. Está integrado por formas preexistentes, los **arquetipos**, que sólo pueden llegar a ser conscientes de modo secundario y que dan forma a ciertos contenidos psíquicos” (Jung, 1959:43). El concepto de arquetipo es de fundamental importancia en los paradigmas creativos de artistas que ponen su atención y su intención en el Territorio V, como veremos posteriormente.

La idea de que los fenómenos mentales se rigen según leyes propias independientes de leyes físicas está en consonancia con la tesis de Jung de la existencia de un inconsciente colectivo que heredamos y que es un gran almacén de ideas arquetípicas, que en su conjunto constituyen la **memoria colectiva**. A esta memoria colectiva podemos acceder a través del subconsciente⁴³. Desde una disciplina distinta, pero en total acuerdo con los contenidos de estos planteamientos, Konstantin Stanislavski, autor y teórico del teatro, proponía usar esta memoria colectiva a través de la “creación subconsciente de la naturaleza [se refiere a la naturaleza orgánica del ser

⁴³ Afirma Sheldrake que “la diferencia entre el método mecanicista [la teoría mecanicista postula que todos los fenómenos de la vida, incluyendo la conducta humana, pueden explicarse, en principio, en términos físicos] y el método interaccionista [que define la mente como no física y causalmente eficaz, capaz de interaccionar con el cuerpo y que la conducta humana no puede ser explicada completamente en términos físicos] puede evidenciarse considerando el problema de la memoria. Según la teoría mecanicista, los recuerdos deben almacenarse de alguna forma en el cerebro. Pero según la teoría interaccionista, las propiedades de la mente son tales que los estados mentales pasados son capaces de ejercer una influencia directa sobre los estados actuales, sin que dicha influencia dependa del almacenamiento de rastros físicos de memoria [...]; si los recuerdos no se almacenan físicamente en el cerebro, no es preciso que ciertos tipos de memoria estén confinados a mentes individuales; el concepto de Jung de un inconsciente colectivo heredado que contiene formas arquetípicas podría interpretarse como un tipo de memoria colectiva” (Sheldrake, 1999:37).

humano que está controlada por procesos subconscientes] a través de la psicotécnica consciente del artista (lo subconsciente a través de lo consciente, lo involuntario mediante lo voluntario)” (Stanislavski, 2003:30). Una postura similar la encuentro en las palabras de John Strasberg sobre el proceso creativo en teatro cuando defiende “un proceso creativo de naturaleza orgánica que basa la preparación del actor en el desarrollo del talento, la espontaneidad y la inteligencia naturales e intuitivas del interprete” (Strasberg, 2005:13).

Estas ideas se han ido transformando en un conjunto de insistentes preguntas internas, un problema que trataba de afrontar desde muy cerca, desde mi propia experiencia y contacto con las obras y los artistas⁴⁴ ¿Es visual esta obra? ¿En qué es visual? ¿En la forma como captó la idea el artista o en cómo ha transformado esta idea en la obra final o en el interés que puso para que el receptor sea capaz de percibir la chispa que dió origen a la obra? ¿Dónde pone la atención el artista, cuál fue su intención, cómo percibe su idea? ¿Qué dimensiones y sentidos prioriza? ¿Cuál es su paradigma creativo?

Empecé a buscar evidencias de que lo visual es siempre trans-visual, sea cual sea el campo en el que se desarrolla. Sentía que el modo como relacionamos los conceptos de visión y arte estaba sesgado por la premisa inicial que afirma que la percepción, concretamente la visual, es unidimensional, con predominio de lo físico sobre lo sutil, y que el artista, especialmente el artista genio, es el propietario de la idea. Si esta premisa no era correcta debíamos continuar revisando los conceptos sobre la percepción, y especialmente, sobre la visión en el arte y sobre la participación de otros yoes en la creación de la obra de arte. Para Krauss (1997) el inconsciente sigue siendo unidimensional y óptico. Es cierto que hace ya bastante tiempo tanto autores de varios campos como artistas vienen realizando esta labor de revisar la percepción: Barthes (1987), Benjamin (1931), Bergson (1935), Crary (1992), Damasio (1999), Deleuze y Guattari (2000), Diderot (2000), Erhenzweig (1953), Freud (1972-75), Jay (1993), Jung (1959), Luria (1930 y 1976), Merleau-Ponty (2000), Morris (1975; 1979; 1993 y 1995) Sacks (1987 y 1999), Sartre (1964), Sheldrake (2003) y Abramovich, Smithson, Duchamp y Turrel, entre otros. Entre estos autores unos tratan la percepción sensorial desde la unidimensionalidad de lo físico, otros incorporan el inconsciente, otros las dimensiones socioculturales y el papel del aprendizaje en la percepción. Sin embargo, ninguno de ellos ofrece un marco comprensivo amplio y multidimensional capaz de recoger todas las manifestaciones de la percepción tal como surgen en las poiesis de los artistas. Si adoptáramos cualquiera de estos marcos en exclusividad no seríamos capaces de explicar muchas de las prácticas artísticas, como por ejemplo aquellas que se basan en sentidos sutiles, como la telepatía, o la percepción directa sin pensamientos.

Por eso quiero formular **la hipótesis** de que el arte es siempre, en algún grado, un proceso **multidimensional**, trans-sensorial (trans-visual) e intersubjetivo (de silencio del yo artístico). Intentaré demostrar que en la poiesis artística intervienen, siempre, más de un sentido a través de formas de co-creación con distintas dimensiones de la realidad. Para justificar esta idea me apoyaré tanto en los paradigmas creativos espirales y

⁴⁴ Aunque no siempre los artistas estén dispuestos a contar las intimidades de su proceso de trabajo, lo que plantea dificultades a la hora de acceder a la información. En casi todo artista suele haber una zona de privacidad artística, muy protegida, impenetrable para un investigador.

multidimensionales de los artistas como en aportaciones teóricas trans-disciplinares sobre la visión, la percepción y el proceso creativo.

Ello requerirá situarnos en una perspectiva multidimensional, y desde ahí redefinir varios conceptos: redefinir las dimensiones de la visión, resituarla respecto a los demás sentidos y, también, redefinir el papel de la intersubjetividad⁴⁵ en el proceso creativo. Es importante que nos fijemos en este concepto de **multidimensionalidad** porque aquí está la clave más importante sobre la que se sostiene la Matriz del Árbol del Arte. Aunque muchos campos de investigación sigan trabajando sobre la visión y los sentidos, cada uno construye una parte limitada del tejido teórico sobre lo sensorial. Cada uno aporta su ladrillo pero, desde mi punto de vista, no hay una teoría que aúne una perspectiva multidimensional del proceso perceptivo hasta el punto de incluir, a la vez, todos los aspectos que considero que constituyen la percepción: (1) los sentidos físicos, (2) los sentidos sutiles, las dimensiones racionales y las dimensiones intuitivas, es decir, la percepción directa sin pensamientos, (3) la memoria, la imaginación y las dimensiones emocionales y subconscientes, (4) las dimensiones intelectuales y culturales de la intersubjetividad en la creación y (5) la consciencia holística trans-dimensional que es capaz de integrar todas las dimensiones anteriores respetando sus peculiaridades. Es mi intención realizar una revisión de estas aportaciones, y ofrecer una alternativa capaz de integrar estas dimensiones a través de la Matriz del Árbol del Arte.

Aportaré indicios de que la hipótesis de la que parto es acertada mediante el análisis de los paradigmas creativos de los artistas y las aportaciones teóricas de varios campos que se irán presentando a lo largo de la investigación. Si la hipótesis se puede transformar en una tesis, aportará una alternativa al modo como hacemos la exégesis, desde el punto de vista multidimensional, del papel de la visión en el arte, una revisión que puede abrir puertas para nuevos planteamientos artísticos e, incluso, en otros campos del conocimiento.

Si asumimos que el arte es un proceso multidimensional trans-sensorial en algún grado ampliaremos nuestra percepción del mundo artístico y re-situaremos el modo de hacer prácticas y teorías. Ello nos conducirá a tener que replantearnos cómo son los sentidos en la percepción humana e incluir nuevos sentidos y distintos procesos perceptivos hasta ahora no considerados en las teorías que se elaboran sobre el arte. También implica que revisemos el marco de lo que consideramos realidad, o la realidad para la ciencia y para el arte, pues los artistas, en sus prácticas, viajan por territorios distintos de la realidad tridimensional cotidiana, transitan por mundos invisibles, no físicos, mundos internos, metafísicos, conceptuales, sutiles o subconscientes, que conviven con mundos externos, físicos, culturales, simbólicos y no simbólicos. Y si para los artistas, esta es la realidad, la teoría del arte debería prepararse conceptualmente y, ampliar su paradigma, para incorporar esta realidad en todas sus dimensiones.

El arte permite el acceso a nuevas formas en el uso de los sentidos que pueden ser aprovechadas por otros campos del conocimiento, como la ciencia, filosofía o tecnología. Tiene una función ligada a la re-educación sensorial y al desarrollo de nuevas formas de captación de la realidad, es capaz de proponer modos alternativos de

⁴⁵ La intersubjetividad como concepto amplio que abarca todas las dimensiones de la percepción no solamente la cita o la apropiación que ya son formas totalmente asumidas. Esta forma extensa del concepto incluye la telepatía, memoria colectiva, arquetipos, o el uso de sentidos sutiles como formas de intersubjetividad a la hora de crear; formas que están incorporadas en procesos de trabajo como los de S. Polke, W. Kandinsky o M. Abramovic. En el capítulo III desarrollo el concepto de intersubjetividad.

percepción y de permitir la emergencia de los modos de percepción de la mente profunda⁴⁶, pero todavía no hemos explorado por completo sus múltiples facetas. Una de estas facetas, la que se corresponde más con las posibilidades de influencia de este trabajo de investigación, es un giro en el modo de considerar las experiencias prácticas y reflexiones teóricas que posibiliten una reinterpretación de los procesos y obras artísticas a partir de la consideración de la noción de realidad desde el arte, pues para los artistas la realidad es más que la forma y la materia físicas. Para los artistas -y sus obras, opiniones y procesos de trabajo así lo demuestran-, la realidad incluye zonas multidimensionales trans-visuales, trans-sensoriales, sutiles e intersubjetivas.

Como investigadora en el arte debo recorrer el mundo del arte tal como lo definen los artistas, hacer un retrato de cómo es este mundo que nos proponen los artistas, incorporando todos los territorios, incluso los más oscuros, tratar sus datos, sus hechos, las especificidades de cada una de las zonas, buscando comprender cómo se conducen los artistas en cada territorio de su realidad. Con eso afirmo que el territorio sobre el que se realiza esta investigación pertenece a varias dimensiones; se trata de un mundo en el que hay territorios físicos, simbólicos y no-simbólicos, emocionales, transcendentales y holísticos. Para analizar es necesario separar, aún cuando la multidimensionalidad de la realidad nos intenta vorazmente absorber en su constante bucle de retroalimentaciones. Si nos dejamos llevar por la voracidad de la succión no podemos analizar. Es posible que sólo podamos crear. Sin embargo, considero que incluso para crear, el saber separar, o separarse, y realizar este corte ontológico y epistemológico entre el sí mismo y el proceso puede generar logros enriquecedores. Separar nos posibilita desarrollar una visión más amplia sobre los aspectos que quedan por desarrollar, las posibilidades de crecimiento, tanto experimental como teórico, sobre cada característica de los territorios del arte. Los artistas ponen énfasis en determinados territorios, algunos trabajan en un solo territorio toda su vida, mientras otros son verdaderas nómadas del paisaje multidimensional del arte.

A cada territorio corresponde un tipo de materia, tiempo, espacio, datos y herramientas. Esta postura nos obliga a asumir un concepto expandido sobre cada uno de estos elementos. Para algunos artistas la materia puede ser la que pertenece al mundo físico, con todos los atributos físicos; otros artistas usan la memoria y la emoción como materias y, en este caso, su materia puede estar hecha de recuerdos, imágenes mentales o de los recuerdos materializados simbólicamente en residuos físicos de la vida; en otros casos la materia puede ser sutil, obtenida a través de extracciones o huellas del mundo espiritual, a través de procesos de meditación, intuición o inspiración. El mismo tipo de desglose lo puedo hacer para los otros elementos –tiempo, espacio, etc.- por cada uno de los territorios transitados por los artistas⁴⁷. Es necesario identificar cómo los artistas han venido actuando en cada territorio y descubrir posibilidades que han sido dejadas al margen por diferentes motivos. Es necesario revisar las obras de muchos artistas⁴⁸, de cualquier período o cultura, para identificar nuevos aspectos en la interpretación del uso de los sentidos y en su forma de actuar. En mi opinión, es posible que estos aspectos no hayan sido identificados y registrados debido a que no siempre tratamos con conceptos

⁴⁶ Ver Erhenzweig (1953). El concepto de mente profunda se desarrolla más adelante.

⁴⁷ Las características de cada territorio son detalladas en el capítulo II.

⁴⁸ En este trabajo solamente citaré algunos ejemplos de obras en que se han usado otros sentidos. La función que tienen las obras que presento es la de ejemplificar cómo usan los sentidos y qué sentidos usan los artistas.

expandidos de materia, tiempo, espacio, sentidos, cuando analizamos el arte. Por eso es tan importante considerar la trans-sensorialidad y la intersubjetividad desde una perspectiva multidimensional, verificando que, para cada tipo de territorio mental, hay distintas características con relación a la materia, al tiempo y al espacio.

Conviene que esta revisión analítica toque las raíces de los hechos. El análisis de los procesos artísticos -desde el momento mágico que se da cuando un artista, a través de su paradigma creativo, percibe algo, lo transforma y lo expone, incluyendo la reflexión sobre la recepción de las obras por los observadores, que también se produce a través de los sentidos-, está traspasado y bien sujeto por las flechas de la trans-sensorialidad y de la intersubjetividad. Pero, ¿cómo y cuántas son estas flechas? ¿Desde qué territorios mentales parten?

Para empezar a responder a estas preguntas era necesario perfilar los contornos de los territorios que reflejan las hipótesis de realidad resultantes de los paradigmas creativos; una síntesis de todos los posibles mundos habitados por los artistas⁴⁹. Las características que extraigo de los paradigmas creativos para definir los territorios son⁵⁰:

- a) tipos de espacio, tiempo, materia, luz y color, memoria, inteligencia, imaginación;
- b) tipos de escenario perceptivo;
- c) tipo de mente: subconsciente (emocional), autoconsciente (racional-intelectual), superconsciente (intuitiva);
- d) tipos de registros;
- e) tipo de actitud del artista con respecto a la forma y al uso de modelos⁵¹ simbólicos, procesuales, tecnológicos, lingüísticos.

Pretendo con esta hipótesis preparar el terreno y lanzar semillas que permitan un acercamiento un poco distinto a esta cuestión. El Árbol del Arte intentará abrir la grieta

⁴⁹ Para los fines de este trabajo, lo que me interesa no es la cantidad sino los matices de cualidad. Incluso si un artista ha tratado de crear algún sentido nuevo, completamente desconocido por la ciencia oficial, pero que en el entender de este artista es un sentido que le permite acceder a una parcela de la realidad, su trabajo deberá ser considerado por esta investigación. No trato de juzgar desde una perspectiva científica la existencia de tal o cual sentido o dimensión. Procuero analizar el proceso de producción de arte a través de los sentidos, por eso debo considerar, sin prejuicios, todas las experiencias que se han dado en este campo. Considero que esta es una de las funciones del arte: abrir caminos al crecimiento humano, y sería contradictorio para mí si yo tratara de poner puertas al campo. El arte me dirá cuáles son los sentidos humanos utilizados para la producción de obras. Así, junto a los cinco sentidos tradicionales también consideraría sentidos como la telepatía, o la clarividencia, por citar dos de los ejemplos que uso en la tesis.

⁵⁰ Todas estas características serán profundizadas en capítulos posteriores. Ahora me limito a señalarlas.

⁵¹ Un artista identificado con un modelo simbólico, tecnológico, procedimental de otro artista o de una época interpreta todo lo demás y realiza su propuesta artística a partir de este modelo, especialmente si no es consciente de que está actuando según un modelo. Así, toda su poiesis se pauta en un modelo invisible -del cual no tiene consciencia- y basa su yo artístico en este modelo; como afirman Eric Fromm, D.T. Suzuki y De Martino “lo que es inconsciente y lo que es consciente depende [...] de la estructura de la sociedad y de las pautas de sentimientos y de pensamientos que esta produce. [...] El efecto de la sociedad no se limita a atiborrarnos la consciencia de ficciones, sino además nos impide la percatación de la realidad [...]. Cada sociedad [...] determina las formas de percatación. Este sistema funciona, por así decirlo, como un filtro socialmente condicionado; no puede haber percatación de la vivencia a menos que esta pueda atravesar el filtro” (Walsh y Vaughan, 2001:82). Los modelos en este caso actúan limitando la capacidad crítica del artista hacia sí mismo, hacia el autoconocimiento de su capacidad de crecimiento. Solamente si se desidentifica con el modelo, puede superarlo o situarse en una posición contra-cultural con relación al modelo. Este es el caso de artistas como Robert Morris, Duchamp o Robert Smithson en sus posturas contraculturales.

integradora partiendo de algunas buenas grietas ya existentes en un suelo que todavía está excesivamente compactado, para dar cobijo a la hipótesis que planteo.

1.5

Objetivos de la tesis

El **primer objetivo** consistirá en explicar porqué considero que el arte es siempre, y en distintos grados, un proceso **multidimensional**, trans-visual, trans-sensorial, sinestésico, intersubjetivo y de silencio del yo artístico.

El **segundo objetivo** será revisar la relación entre el tacto y la visión, y tratar de entender el concepto de imagen retiniana. Definir el concepto de trans-visual apoyándome en la historia de la visión. Ver cómo los artistas han empleado métodos de visión-táctil en los procesos artísticos. Ver cómo los procesos de expansión y restricción sensorial también pueden ser comprendidos como procesos táctiles-indiciales desde una perspectiva multidimensional, que incluye los sentidos sutiles.

El **tercer objetivo** es contribuir a establecer una mayor relación entre el arte y la ciencia, mediante la elaboración de dos modelos multidimensionales sintético-analíticos: uno dedicado a la trans-sensorialidad y el otro al silencio del yo artístico. Esta tesis no es una investigación sobre el arte y la ciencia. Busco que en la tesis, como investigación inscrita en un marco científico y académico, se incorporen los modos de pensamiento propios de la “especificidad categorial” del arte, demostrando que el arte puede contribuir a generar modelos de conocimiento, y enriquecer el modo específico de generar modelos propios de la ciencia⁵².

El **cuarto objetivo** será nutrir la poiesis científica de formas de pensamiento propias de la poiesis artística, como experiencia trans-visual, trans-sensorial, y viceversa, que las prácticas artísticas se nutran de procesos científicos.

En relación con el primer objetivo, debemos tener en cuenta que los procesos artísticos reflejan el conjunto de los paradigmas creativos espirales a través de los cuales el artista percibe, transforma y transmite su realidad. De fuentes multidimensionales surge la materia prima del arte, una materia que una vez captada, transformada y transmitida pasa a formar parte del imaginario humano. Esta materia prima del arte consiste en el conjunto formado por materia, tiempo, espacio, forma y energía multidimensionalmente entendidas. La materia para los artistas ha de ser entendida como el espectro que va desde fuerzas poco perceptibles o casi pre-sensibles a las

⁵² Román de la Calle habla de la especificidad categorial de ambos campos y nos recuerda que esta cuestión filosófica está traspasada por la influencia de Hegel, “la vigorosa raíz hegeliana de esta puntualización ha pervivido más o menos solapadamente en muchos diversos autores llegando a nuestra época. Normalmente estas teorizaciones se hallan a caballo entre el plano ontológico y el gnoseológico, pudiéndose concretar en consecuencia dichos planteamientos al abordar descriptiva, explicativa o comparativamente el modo como desde cada dominio se enfoca la realidad o bien al especificar los métodos propios de sus respectivas facticidades” (De la Calle 1981:68).

energías físicas naturales sensibles; desde emociones e imágenes mentales hasta el legado cultural y los sistemas simbólicos y lingüísticos. Los procesos artísticos que se enfocan hacia lo super-físico, dotan a las fuerzas poco perceptibles o pre-sensibles de signo plástico, como icono, índice o símbolo. El tipo de conocimiento que revelan puede ayudarnos a entender otros procesos naturales, a estructurar el pensamiento y organizarlo de un modo más acorde con su propia naturaleza; pueden servir de apoyo a la música, danza, teatro, escritura, pintura, escultura, dibujo, instalaciones, vídeo arte, en fin a todo tipo de manifestaciones creativas humanas, y, fundamentalmente, pueden servirnos para que nos veamos reflejados en ellos, pues nos hablan también de nuestra naturaleza humana, integrada en la naturaleza cósmica, como afirman los artistas a través de sus declaraciones y obras.

Entender el arte como proceso trans-sensorial multidimensional es reconocer, por parte de los sistemas de pensamiento teórico, que el arte se mueve en una esfera multidimensional intersubjetiva, e implica re- visar los conceptos sobre la visualidad que impregnan teóricamente los discursos⁵³. Es admitir que no hay exclusividad de lo visual y que la insistencia en la visualidad como dominancia es un sesgo interpretativo que constriñe la comprensión más amplia de otras dimensiones del arte, porque impide que veamos las manifestaciones de la mente profunda en todas sus extensiones de modo claro. El desarrollo de este objetivo implica:

- a) revelar la forma del mundo propuesto por el arte, la hipótesis de la realidad⁵⁴ que los artistas vienen proponiendo a través de su actividad en el tiempo histórico;
- b) identificar los diferentes territorios que componen esta realidad hipotética;
- c) analizar sus características intrínsecas, conociendo los conceptos de tiempo, espacio, materia, etc., usados por los artistas en cada uno de los territorios, desde una perspectiva multidimensional;
- d) mostrar cómo los artistas trabajan intersubjetivamente hacia la potenciación de la trans-sensorialidad en el arte. Aunque me centre en las artes plásticas, no rechazo incorporar ejemplos de la música o del teatro;
- e) conocer los paradigmas creativos de los artistas y situarlos en los territorios del arte. Ver cómo enfocan su atención y su intención, en su trayecto por los cinco territorios identificados (1) físico empírico (2) simbólico-cultural (3) emocional (4) transcendental-sutil y, (5) holístico.
- f) mostrar cómo los artistas emplean los sentidos externos e internos y conocer:
 - f.1) sus métodos restrictivos: uso modificado -de uno o varios sentidos externos- uso de métodos y de técnicas multisensoriales, privación sensorial parcial o total. Métodos indiciales de automatismo externo: uso de la materia, y las huellas. Uso de símbolos.
 - f.2) sus métodos expansivos: uso de los sentidos internos sutiles y alteración de los estados de conciencia, por drogas, telepatía, procesos de hipnosis, trances rituales, técnicas de relajación, visualización, meditación, prácticas de atención, métodos de automatismo.

⁵³ Que están presentes incluso en el concepto de inconsciente “óptico”, que excluye los demás sentidos.

⁵⁴ Como he afirmado anteriormente y volveré a desarrollar posteriormente, considero que los artistas aunque inconscientemente, mantienen siempre una hipótesis de mundo o de realidad, un cruce entre un territorio interno (ojo abierto) y un territorio externo (ojo cerrado).

g) mostrar cómo los artistas en sus prácticas han desarrollado la intersubjetividad y las actitudes de silencio del yo artístico y analizar casos ejemplares de distintos grados de presencia-silencios del yo artístico.

h) desarrollar un modelo comprensivo multidimensional a partir de los conceptos extensos de espacio, tiempo, materia –desde el concepto de realidad que nos proponen los artistas- y demostrar con él que el arte es siempre, en distintos grados, un proceso trans-visual, trans-sensorial e intersubjetivo, de silencio del yo artístico.

El segundo objetivo plantea revisar la relación entre el tacto y la visión y tratar de entender el concepto de imagen retiniana. Para profundizar en conceptos tales como proceso trans-visual, no visual, imagen y arte retinianos, trans-sensorialidad, intersubjetividad y co-creación debo, por un lado, apoyarme en la historia de la visión y, por otro, conocer los paradigmas perceptivos de los artistas, desde una perspectiva multidimensional.

Para alcanzar este objetivo, en el capítulo III, he realizado un paseo teórico por los conceptos más relevantes sobre el tema. Así este capítulo tiene también la función de ser un estado de la cuestión del pensamiento trans-disciplinar sobre la percepción visual-táctil entendida multidimensionalmente. En el capítulo IV he tratado de exponer los paradigmas perceptivos de los artistas a través del análisis de sus glosas y obras.

Respecto al tercer objetivo, debemos tener en cuenta que la relación entre arte y ciencia está enmarcada dentro de la Teoría del Conocimiento, la Epistemología y la Fenomenología. La Teoría del Conocimiento o Gnoseología es la parte de la filosofía que se refiere al saber en general, se sitúa por encima del saber y se pregunta por las condiciones de posibilidades de las ciencias, mientras que la epistemología, como una filosofía aplicada, se refiere a las diferentes ciencias en particular, se sitúa más abajo y se interesa por aspectos más concretos de cada ciencia, como pueden ser sus paradigmas, conceptos, métodos e historia. Una tesis de doctorado en arte, como epistemología del arte, se pregunta sobre los métodos, conceptos, poiesis, historia de los procesos que subyacen en la producción del arte. Por otro lado, también puede una tesis de doctorado en arte inscribirse en la teoría del conocimiento en general si indaga sobre las posibilidades de que exista tal conocimiento artístico y de que el arte pueda generar conocimiento, y sobre la capacidad del arte para diseñar modelos de comprensión de la realidad desde lo sensible, como modelos fenomenológicos para tratar realidades complejas desde el arte. Como afirma Sacristán, “la diferencia entre arte y ciencia no se fundaría en puras raíces gnoseológicas sino que se basaría en las organicidad lingüística especial de cada dominio. [...] Lo que distingue realmente la ciencia en general de la poesía (y del arte en general) no es el carácter abstracto del pensamiento en un caso y la ‘concreción’ de la fantasía en el otro, sino [...] la omnicontextualidad o tecnicidad del lenguaje usado (por el pensamiento) en el primer caso [la ciencia] y la contextualidad orgánica del lenguaje usado (por el pensamiento) en el segundo” (De la Calle, 1981:71). Sin embargo, son dos tipos de pensamiento que pueden diferenciarse a través de otros parámetros aunque más que diferenciarlos me interesa unirlos, respetando sus especificidades en una posibilidad de enriquecimiento mutuo. Esta unión puede darse si consideramos que son dos formas de pensamiento que implican formas distintas, pero complementarias, de conocer.

En respuesta a este objetivo presento la Matriz de Árbol del Arte compuesta por el Modelo del Árbol del Arte y el Modelo del Atractor Intersubjetivo del Silencio del Yo Artístico. Quisiera que esta matriz conceptual sirviera a los artistas como la cartografía pictórica flexible de un territorio extenso y a la vez un espejo para mirarnos, ubicarnos y encontrar los caminos que nos conectan con los demás a través de nuestras poiesis, pero también nos proporciona elementos y criterios para reconocer nuestras diferencias y especificidades, y de esta comparación pueden surgir nuevas posibilidades para nuestras prácticas artísticas. La Matriz del Árbol del Arte puede servir como instrumento para que cada un@ reflexione y conforme enlaces múltiples y simultáneos. Esta característica que tiene como matriz flexible también puede servir de soporte para el pensamiento desde los campos de la Historia del Arte y la Estética.

Para alcanzar el cuarto objetivo he extraído y trasladado la experiencia de investigar en arte a la poiesis científica. En mi experiencia plástica personal he utilizado diversos métodos de trabajo plástico personal, entre los que destaco muy especialmente los dibujos “ciegos”, es decir, dibujos realizados con los ojos cerrados o distraídos, sin mirar, a través de los cuales he tenido la oportunidad de experimentar con diferentes tipos de procesos trans-visuales y de silencio del yo artístico. Estos procesos están en relación con los procesos y métodos orientados a revelar las operaciones de la mente profunda recogidos en apartado 4.4.2. Entre estos procesos destaco: (1) registros de movimientos físicos externos (series de sismografías de trayecto: dibujos a partir de desplazamientos a pié o en algún vehículo en el que las vibraciones del cuerpo y del desplazamiento son recogidas sobre el papel) / procesos matéricos (Grupo Intro-visión); (2) procesos indiciales internos de emociones (sismografías de la memoria: trabajo a ciegas para registrar indicialmente recuerdos personales); (3) procesos oníricos/ Grupo Intro-visión (experiencias en grupo a partir de sueños e imágenes mentales personales); (4) procesos trans-sensoriales (sinestésicos) externos realizados a ciegas a partir de: (a) dibujos de contorno, ojo táctil, simultaneando tacto y visión, (b) simultaneando memoria y tacto, (c) simultaneando audición y tacto, (d) olfato y tacto; (5) procesos trans-sensoriales (sinestésicos) internos (a partir de imágenes mentales del tacto –memoria del tacto-, visión –memoria de la visión-, audición –memoria del sonido-, olfato –memoria del olor, gusto –memoria del sabor-); (6) procesos simbólico-lingüísticos a partir de símbolos de significado compartido colectivamente; (7) procesos ectópicos (instalaciones *Sensores silentes* y *Sensores cotidianos*). Todos estos procesos trans-visuales, tanto los realizados individualmente como colectivamente, son ejemplos de variados grados de silencio del yo artístico, en distintas fases de la creación plástica, que me han proporcionado recursos metodológicos valiosos enriqueciendo mi práctica teórica y científica.

La parte experimental de esta tesis ha sido expuesta a lo largo de su realización en diversas ocasiones, pero lo más relevante de exponerla ha sido el poder aprender de la misma obra, y el desarrollo conceptual más allá de las palabras, a través del pensamiento sensible. En la lectura y presentación finales de este trabajo también estarán presentes las dos vertientes: la teórica y la experimental.

Por otro lado, los modelos que he desarrollado en esta tesis son el resultado de trasladar los modos de pensamiento sensibles a instrumentos para el conocimiento científico.

1.6

Aspectos metodológicos

1.6.1 Los modos de pensamiento del arte

Cuando daba los primeros pasos de esta tesis partía de mi experiencia personal práctica y de ideas un tanto borrosas sobre cuál era el núcleo del tema y el verdadero problema que estaba investigando. Sin embargo, fue justamente por encontrarme en una situación en que tenía que construir tanto el objeto como los métodos desde el inicio que todo el proceso resultó ser inmensamente estimulante. Empecé por preguntarme qué era lo trans-visual, y a encontrar las vetas de las teorías y de las prácticas de los artistas que más tarde me permitirían construir un modelo para responder a esta pregunta sobre la visualidad. También comencé a relacionar la visualidad y la trans-visualidad con la idea de silencio del yo artístico, lo que me condujo al estudio de los métodos restrictivos y expansivos que utilizan los artistas para silenciar el yo artístico.

Deseando comprender lo trans-visual en el arte *miraba* las obras de los artistas de diversas épocas y disciplinas buscando descubrir qué era lo *visual* en ellas. Ello me empujó a un pozo sin fondo que no reflejaba lo que miraba. Me iba percatando de que la visión no era tan dominante como se pretendía afirmar desde el arte, y que generalmente se restringía a una parte del proceso creativo, en especial a la parte final del proceso en la que la obra es dada a la recepción. Lo visual se delineaba casi como algo mítico, y este mito tenía múltiples seguidores tanto entre los teóricos como entre los propios artistas, incluyéndome a mi misma.

Me sentía impulsada a buscar y profundizar más en el análisis de la creación para desenmascarar los hilos que guían las prácticas artísticas. Deseaba ver cómo son realmente estas prácticas desde dentro; por un lado, apoyándome en mi propia experiencia como artista, y por otro, recuperando información tanto de las obras y las declaraciones de los artistas como de diversas teorías (teorías sobre la creación, la formación de imágenes mentales, el psicoanálisis, las teorías de la intersubjetividad, las teorías de la historia del arte, las teorías de la ciencia sobre la visión y su historia, etc.).

Cuando me enfrentaba a una obra de arte, tanto propia como ajena, indagaba sobre qué era lo visual en ella. Iba deshilachando la madeja de la visualidad en conceptos como lo “retiniano”, lo “visual”, lo “sensorial”. Trataba de ponerme en el papel del artista (otro tipo de proceso trans-visual en el arte) para captar desde su perspectiva cuál era su proceso. Este proceso va desde el momento en que el artista empezó la obra hasta que el resultado final llega a mi presencia, para ser recibido por mí, una persona con una visión única y propia de las cosas y del mundo. Llegué así a sentir la necesidad de comprender las formas de pensamiento de los artistas en sus

procesos de creación, pues estos son fundamentales y explican la materialización final de sus ideas en obras de arte.

Estas formas de pensamiento se pueden entender como los modos que tiene el artista de indagar sobre algo que le interesa y a lo que trata de dar respuesta a través de procesos de pensamiento propios. Aquí entra en escena un primer modo de pensamiento presente en ciertos planteamientos artísticos: el prestar atención a algo externo o interno que provoca una chispa de interés que alimenta cualquier proceso creativo o de investigación. En esta primera fase a la que llamo percepción (atención + intención) el artista desarrolla un interés intuitivo por un problema específico (espacio, tiempo, materia, sociedad, identidad, etc.) y lo dirige a un territorio. Está siempre entre dos territorios o se refiere autorreferencialmente al territorio del que parte. A partir de ahí, y dentro de un proceso de indagación y percepción permanentes, el artista va trazando sus estrategias de transformación de la idea o problema en algo material y en su representación.

Siguiendo las pistas de los procesos de representación o, mejor dicho, de las formas de pensamiento que usan los artistas para realizar esta concretización de las ideas, fui profundizando en las estrategias de transformación de la materia, tiempo y espacio, para ver cómo piensan y cómo perciben los artistas, ver el papel de la visión, de los demás sentidos y del lenguaje. Trataba de situarme a través de la imaginación en la posición del artista. La imaginación, como la capacidad de hacer imágenes, es otro modo de pensamiento común en el arte⁵⁵. Me metía en la obra y en el proceso seguido por el artista a través de la imaginación; formaba parte de la obra, olía la pintura, sentía el material, la materia, me transformaba en el espacio de la escultura, sintiendo sus cualidades y, especialmente, buscando situarla en alguna de las dimensiones del Modelo del Árbol del Arte. Utilicé la técnica de visualización creativa y el desarrollo de imágenes mentales para acceder a los paradigmas creativos. Visualizaba cuál era su motor íntimo, dónde ponía su atención, y luego me concentraba sobre las formas externas y públicas de sus ideas, las que se encontraban materializadas en sus obras, para comprender la esencia de sus planteamientos sintiéndolos desde dentro, sin interpretarlos, tratando solamente de responder a las cuestiones que planteaba sobre la visualidad. Este es un proceso metodológico del ojo cerrado, interior, privado e imposible de registrar, pero que me daba claves intuitivas de cómo situar a lo que llamo el paradigma creativo de un artista en el Modelo del Árbol del Arte. Posteriormente estas claves tenían que ser verificadas y para ello he recurrido a varios campos y a otros métodos.

El desarrollo de la tesis en sí misma me ha proporcionado un fértil campo para la utilización de modos de pensamiento artísticos aplicables a la ciencia. Por un lado, el conocimiento de los procesos artísticos me posibilitaba aplicarlos en el transcurso de la elaboración de la investigación. Conocía por experiencia propia el proceso creativo y algunos de los métodos artísticos de silencio del yo artístico. A este conocimiento previo al inicio de la tesis se han ido añadiendo las informaciones obtenidas sobre otros procesos y métodos trans-visuales, y fui dándome cuenta del gran campo de posibilidades existentes, tanto para el arte como para los procesos de investigación en la

⁵⁵ El ponerse en determinada situación a través de la imaginación es una técnica de visualización que he tenido la oportunidad de utilizar varias veces en los procesos de dibujar a ciegas. Trasladé esta experiencia en forma de técnica para conocer los paradigmas creativos y teóricos.

ciencia. Es cierto que algunos científicos, intuitivamente y sin profundizar en el asunto, admiten que usan algunos de estos métodos en sus prácticas, pero esta forma de trabajar suele ser atribuida a la casualidad, y muchas veces es relatada como una anécdota. Sin embargo, no se trata de ninguna banalidad, pues en mi opinión estas experiencias –una vez estructuradas en métodos⁵⁶ - pueden ser aplicadas al desarrollo científico en etapas muy concretas de su labor.

Entre los modos de pensamiento artístico que he tenido la oportunidad de incorporar para realizar esta tesis se encuentran:

- (1) pensamiento intuitivo y procesos de meditación sobre el núcleo del problema;
- (2) imaginación y visualizaciones creativas sobre las obras de los artistas y sus procesos; por ejemplo entrar en un cuadro a través de la imaginación y tratar de captarlo desde dentro, asumiendo el papel del artista que lo había realizado, tratando de ser el artista⁵⁷;
- (3) procesos automáticos de azar en la búsqueda de la información, no despreciando nada que surgiera durante el transcurso de la tesis sin una previa evaluación a la luz de mis objetivos, en una actitud de apertura y ausencia de preconceptos;
- (4) procesos oníricos; ya que durante todo el desarrollo de la tesis el sueño nocturno ha tenido un papel fundamental para aclarar conceptos, proporcionar claves conceptuales y generar ideas;
- (5) valoración de la sorpresa, la contradicción, la flexibilidad en los propósitos, la creación flexible, la re-evaluación constante de intenciones y objetivos.

1.6.2 El paradigma creativo espiral

Debo reflexionar sobre la posición del investigador, en este caso mi propia posición, con respecto a la propia investigación. Para ello me apoyaré, en primer lugar, desde la Sociología, en la Teoría del Interaccionismo Simbólico, que proporciona la idea de que las investigaciones tendrían que “interesarse por el proceso de formación [y que toda acción debe ser vista como] algo elaborado por el agente⁵⁸ y no como algo que se reclama de él. Tendrían que describir el medio en que sucede la acción en función de la impresión que dicho medio produce en el agente [el artista], y no de la que produce en el investigador externo [en este caso sería yo la investigadora]. Deberían admitir que cualquier acto dado posee un historial en el seno del cual es elaborado [...]” (Blumer, 1982:52). Con eso evitaríamos el problema del objetivismo, desplazando la interpretación y el significado de la acción del ámbito del actor al del observador.

⁵⁶ Métodos que aprovechen los procesos creativos artísticos no visuales, tanto de las artes plásticas como de la música, la danza o el teatro.

⁵⁷ Este tipo de proceso lo había desarrollado previamente junto con el Grupo Intro-visión, en una situación en la que entrábamos en un cuadro para vivirlo sensorialmente. Aquí, en este caso, hago una adaptación del método de trabajo para recuperarlo para la ciencia, como un método para comprender lo que queremos conocer utilizando la imaginación y no solamente el intelecto. La capacidad que nos da la imaginación de transformarnos en otra cosa, de llegar a ser otra cosa. Transformarse en algo más allá de la idea preconcebida de lo que somos puede ser muy enriquecedora para la ciencia. Algunos científicos la han utilizado previamente.

⁵⁸ En este caso el agente es el artista.

Adopto el punto de vista de Blumer y lo traduzco a los estudios de los procesos artísticos. Según esta postura interaccionista “el estudio de la acción [en nuestro caso de la acción artística, del proceso artístico como acción] debería hacerse desde la posición del agente [el artista]. Puesto que es éste quien la confecciona, basándose en lo que percibe, interpreta y enjuicia, habría que ver la situación operativa como la ve el artista, percibir los objetos como él los percibe, asumir su significado en función del que poseen para él, y seguir la línea de conducta del agente tal y como éste la organiza. En suma, habría que asumir el papel del actor y contemplar su mundo desde su punto de vista” (Blumer, 1982:54). Desde la sociología y también desde la misma postura interaccionista se asume que los individuos, en nuestro caso los artistas, vivenciamos el mundo como si fuera algo compartido con nuestros congéneres, como si fuera un mundo social, que en este caso es el artístico⁵⁹.

En el mundo que compartimos aprendemos las experiencias conscientes de nuestros contemporáneos y las aprehendemos como procesos anónimos (Schültz, 1972). Entre estos procesos anónimos que un artista puede aprehender del mundo de sus contemporáneos y también del mundo de sus predecesores, están el lenguaje, los objetos culturales, artefactos, modelos tecnológicos, procedimentales, perceptivos y simbólicos. El Interaccionismo simbólico nos ayuda a situarnos teóricamente de cara a la investigación porque sostiene que nuestro mundo, y el de los artistas, es un mundo compartido, común, en el que interactuamos y nos comunicamos gracias a la reciprocidad de perspectivas y de la intercambiabilidad de los puntos de vista, es decir, la capacidad de saber ponerse en el lugar del otro. La idea de un acervo común de conocimiento que se adquiere en el proceso de socialización puede ser trasladada al arte. La práctica y la educación artísticas funcionan como los pilares de la socialización del artista y de su introducción en el mundo artístico, favoreciendo el acceso a este acervo común de conocimientos artísticos, puesto que este acervo no está homogéneamente distribuido en la sociedad.

La etnometodología también puede ser útil para diseñar la metodología en la investigación artística. Esta corriente adopta la idea de que el investigador debe situarse en el punto de vista del sujeto, en este caso del artista, y tratar de conocer su percepción de la realidad, no dar por descontado este punto de vista. Así, se hace necesario contar con los discursos y declaraciones de los artistas para explicar sus comportamientos, conociendo la perspectiva del artista y viendo como describe el escenario que utiliza para el despliegue de su acción. Para Garfinkel, hay que “tratar a las propiedades [...] de las acciones prácticas como ‘antropológicamente ajenas’, lo que equivale a prestar a las actividades más comunes [de la práctica artística] la misma atención que habitualmente sólo prestamos a los acontecimientos extraordinarios. Para ello es

⁵⁹ Un mundo no homogéneo, sino multiforme. “El punto de partida de la ciencia social [en este caso la investigación en las artes plásticas] debe situarse en la vida social ordinaria [poiesis del artista], tal como la experiencia el actor social [artista en el sistema del arte o en el campo de producción artística] y tratar de entender las categorías mediante las que el hombre ubicado en el punto de vista natural comprende el mundo social. Estas categorías difieren de las utilizadas por los científicos sociales para clasificar este material ya preformado. El mundo está estructurado en dominios o realidades sociales: el dominio de la realidad social directamente vivenciada (umwelt), el mundo social de los contemporáneos (mitwelt), el mundo social de los predecesores o historia (vorwelt) y el mundo social de los sucesores (folgwelt) (Tejerina, 2002:75).

necesario descubrir las características de las acciones prácticas desde el interior de los escenarios” (Wolf, 1982:136).

En esta investigación utilizaré las declaraciones de los artistas, sus glosas y discursos sobre sus prácticas creativas como base para la comprensión de los procesos trans-visuales y la construcción de los modelos aportados por la tesis. Toda actividad y los discursos sobre la actividad están siempre situados en un contexto. Generalmente, aunque no siempre, los artistas acompañan sus obras con lo que Garfinkel llama “prácticas de glosa”, que sirven para articular nuestras actividades, integrándolas en una descripción que trata de relacionar la actividad con algún tipo de regla. “La enorme cantidad de interacción hablada con que acompañamos las secuencias de acciones (y que normalmente consideramos como una realidad secundaria, de fondo, casi superflua respecto a la significatividad de los ‘meros hechos’ nos sirve en cambio para comentar, explicar, interpretar, clarificar, ilustrar, dilucidar, exponer, parafrasear acciones cuyo significado no es tan independiente de esta glosa” (Wolf, 1982:164-165). Hay distintos tipos de prácticas de glosa, entre ellos lo que Garfinkel y Sacks denominan ‘formulating’ y que consiste en definiciones o delimitaciones de la naturaleza, el curso y los detalles de los temas. Otro ejemplo son las ‘accounting practices’ en las que se hace una síntesis del tema, y en el caso del arte es un hecho común que los artistas expliquen o den cuenta de sus acciones, en un proceso que se asemeja a lo que Anthony Giddens denomina ‘la teorización práctica’ y que debe ser tomada en consideración porque es un elemento vital para que la misma práctica artística se constituya (Giddens, 1976:67). Ejemplos concretos de estas prácticas de glosa en el arte son los textos de artistas en forma de manifiestos (ej. Manifiesto Dada, Manifiesto Futurista, Malevich⁶⁰ y el Arte No Objetivo), cartas personales (como las de Cezàgne, o Van Gogh), declaraciones a los medios de comunicación a través de entrevistas o, incluso, las declaraciones verbales que acompañan las obras. Estas formas de discurso ayudan a hacer visibles las conexiones entre las cosas, entre los principios de los que parten los artistas y sus intenciones, y nos permiten reconstruir el proceso artístico y acercarnos a lo que llamo el paradigma creativo espiral. Considero que estas prácticas de glosa son una fuente de datos importante en cualquier trabajo de investigación artística, siempre que sea posible obtener estos datos mediante procedimientos fiables o directamente de los artistas. En esta investigación he optado por el uso de fuentes indirectas⁶¹ y las incorporo como elementos para el análisis.

Las prácticas de glosa tienen un contexto que puede ser espacializado y temporalizado, o tratado de modo temporalmente sincrónico, pero visto desde el momento actual, lo que implica que incorpora una acumulación de lo precedente. Aunque esta segunda opción es la que adopto en esta investigación, y la hago valer tanto para las experiencias plásticas de los artistas como para situar los discursos - de artistas y de expertos- en relación con el tema, el Modelo del Árbol del Arte que presento al final puede ser aplicado tanto de modo sincrónico como diacrónico. Si he optado por una aplicación sincrónica desde el momento actual es porque de este modo - relacionando prácticas y discursos teóricos y artísticos en un contexto espacio-temporal sincrónico y situado en el tiempo presente- puedo observar el encuentro que se produce

⁶⁰ Por ejemplo, para Malevich “cada obra de arte –cada imagen- debe ser vista como una solución a un conflicto entre el sujeto y el objeto” (Malevich, 2003:36).

⁶¹ Entre estas fuentes están las glosas originales de los artistas obtenidas en catálogos, libros, entrevistas en periódicos y manifiestos, entre otras fuentes.

entre tales prácticas y discursos en función de lo que pretendo demostrar con este tesis, es decir, que existe un hilo conductor, un elemento de unión, propósito o **paradigma creativo espiral** que une lo sincrónico y lo diacrónico, y reaparece en cada contexto y época uniendo, más allá de las fronteras de cada momento histórico, a los artistas que lo comparten.

En esta tesis no trato el fenómeno artístico desde la separación entre medios y disciplinas, porque sitúo mi punto de vista en una etapa anterior del proceso artístico y creativo, justo en el paradigma artístico, en aquel momento en el que todavía como un proceso interno, íntimo y privado, el artista se percata de que tiene algo que decir, que percibe algo que quiere comunicar, que necesita expresar este darse cuenta. Defiendo que la forma generada por el artista está subordinada al paradigma creativo espiral, una espiral-bucle-atractor que viaja en el tiempo de modo no lineal y se enlaza consigo mismo en su viaje temporal. Este paradigma es la verdadera matriz invisible generadora de los distintos modos de producción de la forma artística, es la huella del campo perceptual⁶² del artista. El paradigma, como las curvas de una espiral, aparece una y otra vez bajo distintas formas, pero siempre en un nivel diferente del anterior. Las categorías o disciplinas artísticas son relevantes cuando damos un paso más en el análisis de las fases del proceso artístico y empezamos a enfocar cómo este paradigma ha encontrado una forma y unos materiales para su expresión⁶³, a través del sonido, de la imagen o de la palabra. En este punto, anterior a la expresión, todos los artistas somos rastreadores

⁶² Rogers ha señalado “que las palabras y los símbolos tienen con el mundo de la realidad la misma relación que un mapa tiene con el territorio que representa. Esta relación también se aplica a la percepción y a la realidad. Vivimos en un ‘mapa’ perceptual que nunca es la realidad misma. Es útil tener presente este concepto porque puede ayudarnos a expresar la naturaleza del mundo en el que vive el individuo [...] la realidad es para el individuo su percepción de la misma [...]. A los fines psicológicos [y para la configuración del concepto de paradigma perceptivo] la realidad es básicamente el mundo privado [que en el caso de un artista se hace público] de las percepciones del individuo, aunque a los fines sociales la realidad consiste en aquellas percepciones que tienen un alto grado de comunicabilidad entre varios individuos. De este modo este escritorio es real porque la mayor parte de las personas de nuestra cultura lo percibirán de una manera muy similar a como lo percibo yo [...] continuamente estamos confrontando nuestras percepciones unas con otras, de manera que se convierten en guías más confiables de la realidad [...] cada percepción es una hipótesis relacionada con las necesidades del individuo y muchas de estas percepciones se someten una y otra vez a la prueba de la experiencia” (Rogers, 1981:412-415) . En mi opinión el arte como proceso no visual y multidimensional (conceptos que serán definidos más adelante en el texto) interrumpe este estatus compartido de la realidad al proponer percepciones que no son comparables, contrastables ni verificables desde el punto de vista de la realidad física, por llevar el concepto de realidad y de intersubjetividad a más dimensiones que las físicas. Conuerdo con Dufrenne cuando dice que “lo que el artista sacrifica no es lo real, sino los parásitos que entorpecen su visión y alteran la pureza de su creación. También lo traicionamos si no aceptamos esta ascesis, y si nuestra mirada reintroduce en la obra las impurezas de las cuales ésta se ha desembarazado”(Dufrenne, 1983 :46).

⁶³ Robert Morris expresó su ilustrativo punto de vista sobre algunos aspectos de la relación entre los medios y el proceso creativo que van en línea con el modo como me sitúo con relación al arte en esta tesis: “Lo que la mano y el brazo en movimiento pueden hacer en relación a las superficies planas es diferente de lo que la mano, los brazos y el movimiento corporal pueden hacer en relación a objetos en tres dimensiones. Tales diferencias de compromiso (y sus extensiones a través de medios tecnológicos) resultan en diferentes formas de comportamiento. Bajo esta luz se desmorona la artificialidad de las distinciones basadas en los medios (pintura, escultura, danza, etc.). Surgen en su lugar algunas actividades que interactúan con superficies, algunas con objetos, algunas con objetos en una dimensión temporal, etc. Enfocar el proceso artístico, resaltar el continuun completo del proceso de hacer y encontrarlo en ‘formas’ puede resultar en designaciones antropológicas más que en categorías artísticas” (Morris,1970:62).

de nuestra realidad y el modo como la rastreamos es nuestro paradigma creativo. No pretendo decir con esto que solamente existe un paradigma creativo que atraviesa la historia del arte, lo que afirmo es que los artistas comparten paradigmas que atraviesan el tiempo histórico y que estos paradigmas pueden ser identificados a través de lo que buscan. El paradigma de un artista es el motor que le hace vibrar, la clave que explica lo que ha estado reiteradamente afirmando a través de sus obras. Hay una frase de Louise Bourgeois que aunque no ejemplifique lo que busca ilustra su reiterada búsqueda. Dice “si me preguntan lo que quiero expresar [con la obra] entonces eso tiene más sentido. En este punto hay un misterio sobre el que podemos al menos hablar, ya que durante toda mi vida he querido decir lo mismo. La coherencia interna es la prueba del artista. La decepción reiterada de no poder expresar lo que quiere es lo que le mantiene en movimiento”⁶⁴.

Aquí se hace presente la cláusula del etcétera. A sus 5 años Isadora, mi sobrina, estaba encantada con la palabra etcétera, pues para ella era un concepto que sugería una categoría de cosas. Cuando leía la palabra ‘etc.’ en un rótulo de pegamento automáticamente pensaba que el pegamento servía para todo, además de para lo que estaba estipulado en el texto. También aquí aplicaré esta forma de ver el concepto ‘etc.’ en relación con el Modelo del Árbol del Arte. El Modelo del Árbol del Arte es una construcción que realizo basándome en la observación de las hipótesis de realidad resultantes de los paradigmas creativos de los artistas, a los que trato de acceder a través de sus prácticas y glosas. Esta es una de las formas en que uso los discursos y afirmaciones de los artistas, es decir, los uso para identificar el paradigma creativo de cada artista y enlazar estos paradigmas a través de un modelo que recorra, a modo de retrato colectivo, el conjunto de paradigmas artísticos que me ayudan a demostrar la hipótesis de mi tesis.

Para ejemplificar el paradigma artístico que caracteriza a cada uno de los territorios he optado por analizar la obra de Robert Morris, un artista que ha trabajado desde varios paradigmas artísticos y, por lo tanto, ha ayudado a construir la misma definición de cada uno de los territorios en los que actuó. El hecho de partir de la obra de un artista que trabaja desde varios territorios también ayuda a demostrar que un artista puede estar situado en distintos territorios porque en la aplicación del modelo lo que importa es el paradigma creativo del que parte para realizar cada una de sus obras. No trato de clasificar al artista ni al conjunto de su obra. Lo que me interesa es el paradigma creativo en cada momento. Complemento el árbol con muchos otros ejemplos de artistas que considero que están dentro de los dominios de cada territorio.

El Modelo del Árbol del Arte se presta a esta práctica del ‘etc.’ porque cualquier persona puede usarlo como base para situar otras prácticas artísticas no contempladas en esta tesis. Se trata de un modelo no cerrado, flexible y atemporal, que funciona como un mandala para el pensamiento y la reflexión sobre el arte. Similar al concepto de marco interpretativo de Goffman, “la regla del etcétera [usada intuitivamente por Isadora] funciona más o menos como el ámbito de los términos no establecidos del contrato que toda norma plantea, es una metaregla que acompaña toda situación de uso de reglas [...] esta propiedad recomendaría usar la norma de modo apropiado al contexto, aunque ello significara un comportamiento contradictorio de la regla” (Tejerina, 2002:124).

⁶⁴ Escritos de Louise Bourgeois en Mamayo (2002:80).

Si optáramos por aplicar el Modelo del Árbol del Arte de modo diacrónico veríamos que en ciertas épocas ha predominado el paradigma creativo de un determinado territorio y que, además, incluso la definición de artista no es la misma que en el momento actual. El arte es, parcialmente, un producto de su tiempo, y desde las influencias del contexto histórico se explican muchas de sus manifestaciones, aunque no todas. Aunque está determinado por estas influencias y por las características tecnológicas y modos de pensamiento de cada momento, el paradigma creativo de cada artista le pone en contacto con los que comparten este mismo paradigma en otros momentos históricos. Así, considero perfectamente plausible poner en contacto y relacionar a un artista como Leonardo Da Vinci con artistas contemporáneos como Takis en lo que se refiere a su paradigma creativo espiral en algunas obras. La aplicación diacrónica del modelo también implica un acercamiento no occidental al arte, pues conviven varias culturas a la vez en el tiempo y en el espacio. Varios territorios del Modelo del Árbol del Arte han sido explorados por artistas no occidentales mucho antes de que apareciesen en los paradigmas de los artistas occidentales. Un ejemplo ilustrativo de esta afirmación es el arte egipcio como materialización de lo religioso y de los conocimientos astrológicos. Un obelisco es un rayo solar hecho piedra. Este paradigma creativo, motor del arte en Egipto es similar a los planteamientos de Jorge Oteiza, un artista cuyo paradigma creativo contiene la idea de espacio como “matriz metafísica” o “útero, cierre, trampa; un útero para ser fecundado por el espíritu”, que en el caso de Oteiza podría ser el alma vasca⁶⁵.

Cuando aplicamos el modelo de modo diacrónico vemos que el arte occidental ha pasado por un proceso de expansión de territorios. Si considero que podemos comparar el paradigma artístico entre distintas épocas, e incluso en artistas que no comparten exactamente el mismo tipo de paradigma, es porque pongo el énfasis en el paradigma en sí mismo en cuanto elemento independiente, que se manifiesta en cada época y en cada situación, de acuerdo con las posibilidades e idiosincrasia del momento. Así en Egipto se manifestará a través de la figura de artista vigente en aquella época y en la actualidad se manifestará a través del artista tal como lo entendemos a través del sentido común. El concepto de artista es variable, pero considero al artista como un vehículo de la creatividad humana, algo que está presente en cada ser humano, se dedique o no al arte. Sin embargo, el artista, sea cual sea la forma que asuma en cada época, es un instrumento capaz de intensificar, como una lente que intensifica los rayos solares, esta capacidad de crear, de buscar, de tratar de entender el mundo y a sí mismo. La forma que asume esta lente en cada artista y en cada época es lo que configura el paradigma creativo de cada artista; paradigma que encontrará resonancia en los paradigmas de otros artistas e irá conformando el viaje de los paradigmas por el tiempo. Este viaje puede ser entendido, también, como un reloj tridimensional que marca el tiempo en espiral. Esto significa que a cada vuelta nunca estamos en el mismo plano que cuando el puntero ha pasado por allí a la misma hora el día anterior. El reloj es tridimensional y las formas plásticas (obras de arte) que un mismo paradigma genera en cada momento histórico de la mano de cada artista reflejan las idiosincrasias de la personalidad del artista y de la época, sus posibilidades tecnológicas, procesuales y simbólicas; sin embargo, aunque estas formas varíen en el tiempo y en el espacio, el

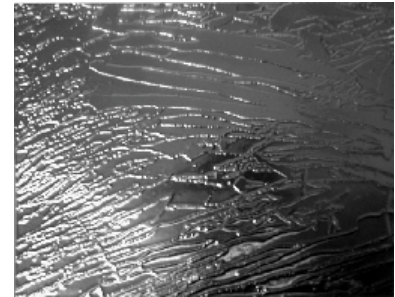
⁶⁵ Félix Duque utilizó el concepto de “matriz metafísica” aplicado a la obra de Oteiza en una conferencia impartida para los Cursos de Doctorado del Departamento de Escultura, en la Universidad del País Vasco.

paradigma creativo o perceptivo que las genera atraviesa el tiempo y se materializa en el concepto de arte de cada momento de acuerdo con los medios disponibles en cada época.

No podemos olvidar que un modelo, o matriz, también es una especie de cosmovisión o discurso. Como señala Feliz Duque “todo discurso es un acuchillamiento de la continuidad de la realidad, desde el cual surge el silencio, la vida humana es constante corte y sólo la narración la convierte en un cuento unitario; el corte permite ver la estratificación y en este momento se da todo, el pasado y el futuro”⁶⁶. Hay que aprender a extrañarse a sí mismo y buscar nuevas formas de definir la realidad. Félix Duque afirma que “la tarea del arte es crear desazón en cualquier discurso, cualquier cosmovisión: inquietar, oponerse a los cánones o modelos culturales, llevar la realidad a juicio; real significa reo”. Yo entiendo esta función de crear desazón como el poder que tiene el arte de provocar un cambio en la percepción de cualquier situación, no adopto esta palabra desazón con el sentido negativo de angustia del que suele venir impregnada.

Desde una tesis de doctorado construyo un modelo que remueve algunas de las categorías familiares que tenemos sobre los sentidos, la mente y el arte. El Modelo del Árbol trata de crear resonancias que pueden desarrollarse a través de otras categorías y, a través de la unión entre las funciones de la ciencia y del arte, permitir una reflexión diferente sobre estos temas.

Es un Modelo que está basado en la mente humana pero asumiendo –como corresponde a la función de inquietar del arte- un concepto de mente expandido, que extraña el concepto tradicional de mente intelectual tan corriente en la racionalidad científica. El arte es hijo de la mente, una mente que se ha ido desarrollando históricamente y se ha ido expandiendo a cada vuelta de la espiral de la vida. La Historia del Arte nos ofrece el retrato narrativo de esta expansión de la consciencia, del desarrollo de nuestros conceptos, de nuestras capacidades, de nuestra comprensión del mundo que nos rodea y de nosotros mismos, de la expansión de nuestras hipótesis de realidad. Nuestra atención se ha ido enfocando en distintos momentos en distintos territorios: físico, emocional, sociocultural, espiritual. A cada vuelta este pensamiento ha ido incorporando un mayor nivel de complejidad sobre el mismo territorio, compatible con el acervo de conocimientos que proporciona el paso del tiempo. Estamos conectados al pasado y con nuestra actuación preparamos las bases del futuro. En el caso del arte, el paradigma creativo es lo que



Sismografía de trayecto, serie
Cristina Miranda
Grofado sobre estño
Varios tamaños. Ejemplo de
obra con el énfasis en la
captación.



*El tiempo de la piedra y de la
pulga*
Grupo Intro-visión
Técnica mixta sobre papel
En este dibujo -realizado como
una performance ciega para las
manos-, se registra la duración
simbólica del tiempo de vida de
las pulgas al estrellarse contra el
tiempo estático y largo de una
piedra.

⁶⁶ Curso de Doctorado UPV-EHU, 2005.

comparten los artistas de todas las épocas; y se materializa en la obra, un “muñón”⁶⁷ que indica lo que falta, lo que buscan los artistas, y siempre se remite a algo que está fuera de él .

Como veremos más adelante uno de los territorios en el Árbol del Arte, el Territorio III, está caracterizado por ser el territorio en el cual el paradigma creativo se mueve a través de modelos. La búsqueda de los artistas que trabajan en este territorio se da a través de modelos tecnológicos, simbólicos, procesuales, lingüísticos. Es importante darse cuenta de que el Árbol es un modelo que plantea la existencia de un territorio en el que se actúa a través de modelos. Esto no significa que en los demás territorios no actuemos a través de modelos, porque siempre estamos inmersos en una cosmovisión de época, sino que en el Territorio III el uso de modelos es asumido positivamente o negativamente como forma de trabajar por los artistas, es decir, hay una referencia explícita a los modelos en el paradigma, mientras que en los demás territorios lo que prima es el intento de buscar más allá de los modelos culturales.

Otro punto en esta necesaria reflexión sobre la investigación en artes plásticas me introduce en el campo de la matemática. Aplicando un concepto extraído de la topología a la antigua cuestión sobre las relaciones entre subjetividad y objetividad, vemos que se produce una situación de frontera borrosa, de indefinición-definición entre conceptos tales como fuera-dentro, arriba-abajo y antes-después. Este estado que es característico de todas las superficies topológicas se puede trasladar a la definición del punto de vista del investigador/a. Hace tiempo que se cuestiona la neutralidad del investigador pero todavía es necesario buscar métodos para desarrollar esta nueva circunstancia, para aprender a conducirse y orientarse en este nuevo tipo de territorio, donde las referencias conceptuales no provienen de un punto de vista único. Asumir este planteamiento no significa que quien investiga no pueda desplazar el punto de observación a una posición tan separada del objeto como para poder abarcarlo de una vez. Significa que puede pasar por diferentes niveles en la comprensión del tema no teniendo como criterio único un pensamiento lineal, secuenciado en el tiempo y en el espacio.

1.6.3 Los yoes artísticos y las fases de la creación

Analizar es separar. Analizar es discriminar, diferenciar y tener la capacidad de distinguir atributos y cualidades. En principio, no hay nada de negativo en ello, el matiz negativo viene después, en función de cómo utilizamos este acto de corte de la fluidez de la realidad. Si lo hacemos para romper la integración del proceso creativo -es decir, tal y como viene siendo realizado ahora desde la perspectiva de la recepción, que impone su punto de vista analítico al conjunto del proceso creativo- este instrumento está siendo mal usado. Si utilizamos la discriminación desde un paradigma respetuoso con una idea de síntesis y de integridad del proceso creativo, será un instrumento capaz de ayudarnos a comprender mejor, y con más riqueza de matices, cualquier proceso creativo. Aunque realmente no haya una división temporal lineal entre fases -pues estas se superponen y se retroalimentan entre sí-, si queremos analizar los paradigmas

⁶⁷ Debo este término a Félix Duque.

creativos de los artistas es importante poder considerarlas como abstracciones aparentemente separadas sin perder de vista el conjunto.

La cuestión de las fases es muy pertinente. Es frecuente que los análisis de la creación sufran de una inadecuada delimitación de los niveles que distinguen una fase de otra. Las diferentes fases son autónomas pero no están aisladas unas de otras: su aparente autonomía presupone una integración. Cuando analizamos una obra o un proceso artístico debemos tener en cuenta cada una de las fases y su relación con la totalidad del proceso de creación. En general, a lo largo de la historia del arte estos análisis se han realizado mucho más desde el punto de vista del receptor que desde el punto de vista del artista. En esta investigación he adoptado el análisis de los procesos creativos y de las fases desde este último lugar, es decir, las fases. Tal como las uso se definen a partir del punto de vista del artista, no del receptor. El punto de vista del receptor será incluido, pero desde el otro lado de la interfaz, situándolo en cómo el artista prepara su obra para que se produzca la recepción, cuál es su paradigma en relación con este aspecto. El proceso de preparación de la recepción lo identifico como la fase de transmisión. Si nos trasladáramos y analizáramos el proceso de creación solamente desde la recepción, como suele ser el método más frecuentemente usado, nos olvidaríamos de la relativa autonomía que tienen las fases y pasaríamos por encima de muchos matices en el análisis del proceso creativo⁶⁸. Significaría tratar todo el proceso creativo desde el punto de vista de una sola fase, impregnándolo de las distorsiones que conlleva. Esto también se deriva en la rigidez del punto de vista del que analiza un proceso artístico porque es importante que este punto de vista sea ambulante, que pueda desplazarse por las distintas fases, adaptándose a lo que va analizando, para conocer sus especificidades. Es fundamental tener siempre en mente el juego mutuo entre la especificidad de cada fase y la unidad del proceso creativo.

En el arte se producen situaciones muy distintas. Hay artistas muy polarizados en una de las fases, otros en otras. En unos casos el énfasis está en la fase de percepción, en otros casos el énfasis de su proceso creativo está en la fase de transmisión. Hay casos 'puros' y otros fronterizos, híbridos, complejos, mezclados. Si trabajamos con fases podemos situar dónde el artista pone el énfasis en su proceso creativo. Si analizamos este asunto desde una perspectiva temporal, podemos incluso llegar a la conclusión de que el énfasis en una determinada fase suele estructurar ciertos procesos creativos en determinadas épocas. Por ejemplo, el énfasis en la fase de la transmisión, para integrar al observador en la obra, es más importante ahora que en épocas anteriores.

El énfasis es un instrumento que usan los artistas. Cuando enfatizamos un aspecto de la realidad eso no significa que desaparezcan los demás, sino que pasan a un nivel menos importante. Imponemos una jerarquía a los distintos modos en que cualquier cosa se produce. Enfatizar es una facultad que está asociada a las capacidades de discriminar y analizar. Los artistas la emplean constantemente en sus procesos creativos. En cualquier proceso de investigación, tanto en ciencia como en arte, no pueden faltar las facultades de discriminación, énfasis y análisis, aún cuando a nivel conceptual y filosófico pensemos que la realidad es un continuun. Dentro de este

⁶⁸ El punto de vista de la recepción suele ser el punto de vista dominante en el análisis de una obra de arte. Con frecuencia nos olvidamos de las fases anteriores, las fases de captación, transformación y transmisión que pueden haber sido determinantes para llegar a la obra final. Como receptores es habitual que nos situemos con relación al resultado final y no demos la debida atención al proceso como un elemento importante en el análisis de la obra final.

continuun hay niveles distintos en los que un mismo elemento puede ser analizado. La espiralidad del análisis nos proporciona la riqueza de nuestras observaciones sintéticas, si no perdemos de vista el conjunto y el porqué de nuestros cortes epistemológicos de la realidad. El análisis y la síntesis como pares polares separados no tienen sentido, es en la danza de sus múltiples niveles dinámicos donde podemos encontrar el sentido para comprender mejor los procesos creativos desde dentro.

En general, y a grosso modo, cuando un artista pone énfasis en alguna de las fases sobre las demás surgen las siguientes situaciones:

(1) énfasis en la captación: hay fidelidad por parte del artista en el registro y captación en relación con las imágenes sensoriales, mentales, transcendentales, intersubjetivas, pero no hay interés en transmitir las en toda su complejidad a los receptores. Se produce una captación interna, un registro fiel hacia adentro (ejemplo: *Sismografías*, Cristina Miranda y *Dibujo Ciego*, Grupo Intro-visión);

(2) énfasis en la recepción: hay fidelidad en cuanto a las imágenes sensoriales, mentales, transcendentales, intersubjetivas pero el énfasis está en la transmisión de las mismas a los receptores, no en representarlas (ejemplo: *Células perceptivas*, James Turrel);



Celda VII
Louise Bourgeois, 1998
Escultura, instalación
207 x 220,9 x 210,8 cm

(3) énfasis en la transformación: no hay fidelidad en relación a lo percibido, su contenido se desplaza, se transforma, se enfría (ejemplo: *Celdas*, Louise Bourgeois);

Instrucciones de dibujo para alcanzar la ciudadela
Pamplona
Grupo Intro-visión,
1998-2001
Performance



(4) énfasis en la transmisión: hay fidelidad en relación con lo percibido y la transformación de la idea se produce a través de símbolos, signos de significados acordados socialmente. Es un proceso lingüístico que transforma la obra en un texto capaz de ser leído por un colectivo preparado (ejemplo: *Dibujos del Tiempo del Ensueño*, Aborígenes Australianos).

Además de una dimensión funcional las fases tienen otras dimensiones: (1) dimensión temporal, histórica, (2) holográfica y (3) dinámica entre fases. El énfasis que cada artista pone en una fase está influido por el contexto social e histórico de las épocas. En el momento actual hay un gran desarrollo de la fase de la recepción con las propuestas interactivas, que sitúan al receptor en el interior de la obra de forma explícita. Todos estos elementos plantean interrogantes y conducen a una redefinición del concepto de recepción y de la idea de contemplación estética que no es objetivo de esta tesis. Sin embargo, en los aspectos en que esta recepción determina los conceptos

de visualidad que manejamos sí que es necesario que tomemos estos hechos en consideración.

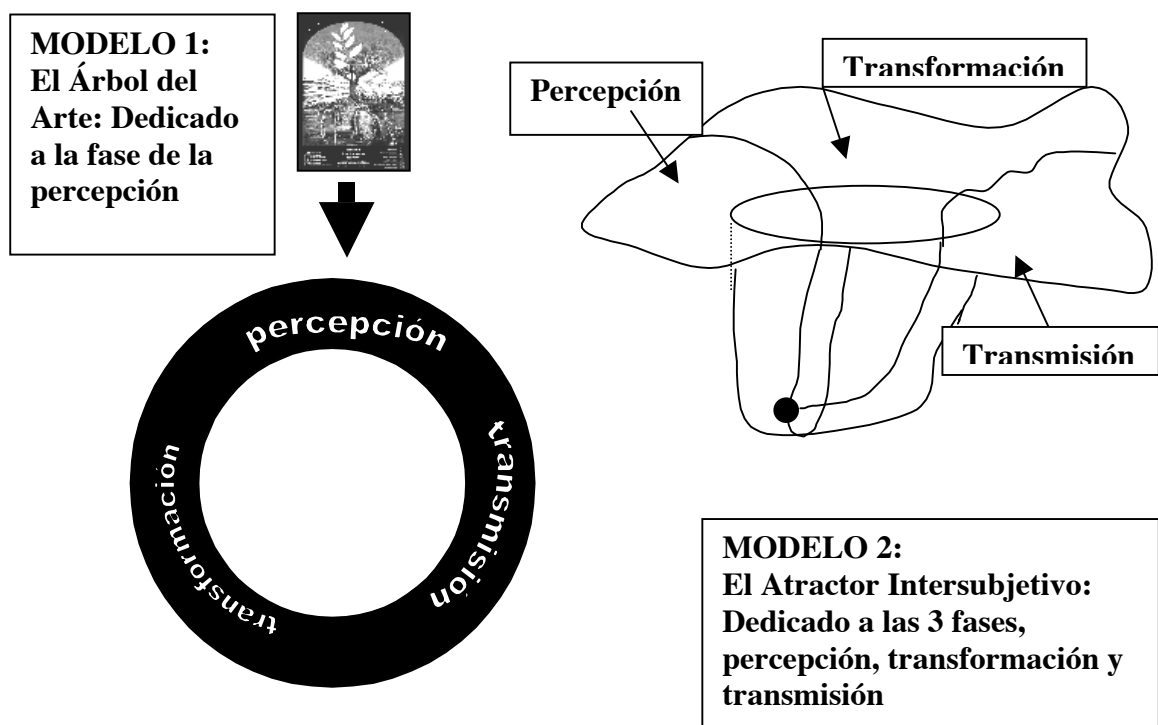
Con relación a la dimensión holográfica vemos que cada fase se desdobra en un conjunto de sub-fases que reproducen el todo del proceso de creación. Por ejemplo la fase de recepción es una fase de captación tanto para el artista que observa su obra como para el receptor que accede a ella. Los extremos del proceso se juntan.

Con relación a la dinámica de la interrelación entre fases vemos que el énfasis en diferentes fases es expresión de los “valores psíquicos del artista” (Jung, 1959:51). La escala de valores no sigue un padrón constante y puede cambiar en un proceso temporal durante la carrera del artista y también en función de cada obra que hace. Aplicando el principio de equivalencia de energía de la Física, 1ª Ley de la Termodinámica o de la conservación de energía a las fases tenemos que si una cantidad de energía en una determinada fase en el proceso artístico disminuye o desaparece igual cantidad de energía aparecerá en otra fase. No hay pérdidas de energía en el proceso artístico, lo que ocurre son transferencias de energía entre fases en función de prioridades.

Hay varias fases en la creación que implican la capacidad de experimentar el mundo, tener una idea que expresar y desarrollarla a través de una “vehículo imaginativo” material, una solución que da respuesta concreta a un objetivo (Eisner, 2004).

Para efectos de esta tesis, las fases de la creación artística son tres: (1) fase de

Aunque realmente no haya una división temporal lineal entre las fases en el proceso creativo, pues estas se superponen y retroalimentan entre sí, si queremos analizar los paradigmas creativos de los artistas es importante considerarlas como abstracciones aparentemente separadas sin perder de vista el conjunto. El Modelo del Árbol del Arte se dirige a la fase de la percepción, mientras que el Modelo del Atractor Intersubjetivo abarca todas las fases.



percepción (atención + intención), que es el momento del desarrollo del paradigma creativo, (2) fase de transformación y (3) fase de transmisión. No incluyo la fase de recepción, tanto en la vertiente que se refiere a la imagen del artista a través de su presencia en el sistema del arte, como la parte de la recepción que se refiere a la recepción de la obra por el público. Cómo el artista desarrolla su 'imagen-yo' público es un tema que supera el ámbito de este trabajo, y que merecería una investigación posterior y específica.

Charles Tart sostiene que debemos conocer los postulados teóricos basados en la experiencia humana, entre estos está la percatación básica, una facultad que puede ser controlada por la voluntad y que por eso se asocia a la facultad de la atención formando el tándem atención/percatación. Se trata de una forma de controlar la energía psicológica presente en la mayor parte de las técnicas de control mental. Es usada para activar las estructuras (rasgos, habilidades, actitudes) deseadas y desactivar las estructuras indeseadas. Afirma que “nos son accesibles, en principio, gran número de potencialidades humanas. Pero cada uno de nosotros nace en una cultura determinada que selecciona y cultiva un reducido número de esas potencialidades; otras las rechazan y muchas las ignoran. El pequeño número de potencialidades seleccionados por nuestra cultura, sumado a algunos factores aleatorios, dan los elementos estructurales a partir de los cuales se construye nuestro estado de consciencia habitual. Somos al mismo tiempo beneficiarios y víctimas de la selección peculiar de nuestra cultura. La posibilidad de recurrir a potencialidades latentes, que se encuentran fuera de la norma cultural, y de desarrollarlas entrando en estados alterados de consciencia, *reestructurando* temporalmente la consciencia, es la base del interés por tales estados” (Walsh y Vaughan, 2001:170).

Es interesante observar la importancia de la formación de intenciones en el arte. La idea del artista se materializa en una forma y a través de una materia que se somete a las intenciones artísticas: “el trabajo artístico se basa en propósitos y el carácter de estos propósitos debería recibir mucha más atención que la que recibe actualmente” (Eisner, 2004:75). Estas ideas encuentran eco en las palabras de Kosuth; “ las obras de arte son proposiciones analíticas, esto es, si vistas dentro de su contexto -como arte- no proporcionan información sobre nada. Una obra de arte es una tautología porque es la presentación de la intención del artista, es decir, él está diciendo que aquella obra en particular es arte, lo que significa que es una definición de arte. Así el hecho de que aquello sea arte es una verdad a priori” (Krauss, 1973:43-53). Por supuesto que la idea de intención del artista más corrientemente usada en el arte es aquella que se relaciona con paternidad artística o con la decisión por parte del artista de lo que es arte o no, pero aquí, en esta tesis, no es esta la idea que deseo transmitir con esta palabra. Utilizo la palabra intención como el complemento de la palabra atención en la fase de la percepción y en la construcción del concepto de paradigma creativo.

La fase de transformación es aquella en la que los artistas realizan una especie de danza cuando están transformando su idea en un objeto artístico, un avance y retroceso, un ejercicio sintético-analítico donde se procura ver los detalles y sus relaciones mutuas. Es una danza del juicio; “en el tipo de percepción que [se da] el hecho de ver por sí solo no es adecuado para resolver los problemas de encaje [relaciones entre partes de la obra]. Los problemas de encaje no sólo se deben abordar mediante la vista [...], también se deben abordar mediante el conocimiento somático, sintonizando con la obra y realizando ajustes a la imagen en función de lo que sentimos

desde el punto de vista emocional [Matthews]. El conocimiento corporal se forma cuando la persona aprende a usar la vista para activar los sentimientos. En este sentido durante la realización de una pintura o de un dibujo cada modificación de la imagen y sus consecuencias emocionales son como una especie de experimento personal. La eficacia de un movimiento se desprende de sus efectos en nuestra experiencia y estos efectos se pueden convertir en señales para otros ajustes posteriores. Con los años los artistas de todos los campos se hacen muy sensibles a estos efectos corporales y dependen de ellos para tomar decisiones sobre las formas que van apareciendo” (Eisner, 2004:104-105).

De este modo durante la fase de transformación, en algunos tipos de obras, surge una **visión con el cuerpo**, una visión a través de la sensación, una forma de **conocimiento somático**⁶⁹, **trans-visual**, que guía la toma de decisiones durante el proceso de transformación de la idea a la forma. Encuentro este tipo de visión muy característico también en las obras de última generación, que analizaremos más adelante, en las que se producen híbridos tecnológicos interactivos como, por ejemplo, en las experiencias con sensores ectópicos de presencia, temperatura o movimiento, que relacionan música con danza y teatro.

También en el jazz, especialmente la improvisación, es un ejemplo muy interesante de lo que Dewey llama “flexibilidad de propósitos”. Como sostiene Eisner, “parece que el único objetivo de la interpretación musical de un quinteto es aprovechar las oportunidades musicales que surgen cuando no hay ningún guión preceptivo que seguir. [...] Los músicos son conscientes del tema que van a interpretar, pero las formas concretas que el tema adopta dependerán de unas cualidades emergentes imprevistas. La flexibilidad de propósito es prácticamente consustancial a la improvisación musical. La capacidad de improvisar, de aprovechar las posibilidades imprevistas, es un importante logro cognitivo que difiere fundamentalmente de la rigidez de unos pasos prescritos para la consecución de un objetivo predefinido” (Eisner, 2004:250-251).

Son experiencias basadas en procesos interactivos donde se producen decisiones que dependen de juicios en “ausencia de reglas” fijas (Eisner, 2004). En estas experiencias trans-sensoriales y trans-disciplinares se producen juicios intuitivos, dependientes de un conocimiento de tipo somático. Por otro lado, en la fase de la transformación también están implicados el material y la disciplina artística desde la que trabajamos. La materia con la que nos relacionamos es distinta en cada caso y determina el modo en el que esta relación se produce. Una misma idea puede ser desarrollada a

⁶⁹ La percepción con el cuerpo puede ser estudiada en profundidad a través de la disciplina llamada propiocepción, a veces llamada kinesiología. La palabra propiocepción se deriva del latín *proprius* que significa ‘sí mismo’ y de percepción. Es el sentido que está enfocado a la percepción interrelacionada de la posición de las partes del cuerpo. De un modo distinto a los sentidos corporales de la visión, audición, tacto, olfato, gusto y equilibrio, que nos informan sobre el mundo externo, la propiocepción es un sentido que nos da información sobre el estado interno del cuerpo. Es el sentido que se testa en las pruebas de alcoholemia. Durante el aprendizaje de cualquier arte, deporte, o habilidad es necesario acostumbrarse a algunas de las especificidades de cada actividad a través del entrenamiento de este sentido. La kinesiología suele diferenciarse de la propiocepción por exclusión del sentido del equilibrio. Por ejemplo, cuando el oído está infectado puede afectar al equilibrio y al sentido de propiocepción pero, sin embargo, no afectar al sentido kinésico, porque la persona puede seguir caminando orientándose por el sentido de la vista. La kinesiología está relacionada con la memoria muscular y la coordinación ojo-mano ([Http://en.wikipedia.org/wiki/Proprioception](http://en.wikipedia.org/wiki/Proprioception)).

través de distintas disciplinas y medios. Cada disciplina, cada medio implica distintos modos de pensamiento, distintas especificidades y necesidades⁷⁰.

Para comprender mejor la flexibilidad de los procesos interactivos y la necesidad de mantener la mirada fluida capaz de deambular por todas las fases e idiosincrasias de los procesos de creación artística debemos profundizar en la idea de ego e identidad. James Ogilvy nos invita a lanzar un vistazo sobre la identidad y la sociedad de un modo opuesto a la idea de una unidad imperialista que presida sobre la pluralidad. Su tesis es que el *self* tal vez no esté organizado en un simple ego, sino en una multitud de egos, una sociedad de egos dentro de cada persona, y que si asumimos la riqueza de un gran panteón de egos dentro de cada uno de nosotros ya no tenemos porque sufrir crisis de identidad. Todo intento de limpieza, o alineamiento en una simple imagen auto-controlada es una especie de totalitarismo interno. Haciendo una traducción de este punto de vista al mundo del arte, entre muchos artistas sus prácticas artísticas son el reflejo de múltiples yoes artísticos, yoes que cambian durante la vida del/a mism@ artista en el tiempo y en el espacio; en algunos hay distintos yoes conviviendo al mismo tiempo, como por ejemplo en la obra literaria de Fernando Pessoa. En otros esta pluralidad de yoes se distingue en relación a las fases de la creación. Un artista puede desarrollar un tipo de práctica de silencio del yo artístico dando énfasis a la fase de transmisión⁷¹ y, a la vez, estar desarrollando otro tipo de identidad en otra fase de la misma obra o en otra obra. Este hecho es independiente de lo que luego el sistema del arte tratará de hacer para darle una imagen homogénea a la producción de este artista y de las propias preocupaciones del artista por ser claramente reconocido a través de uno de sus yoes, en detrimento de los demás.

Sin embargo, el hecho de que me identifique, y reivindique la idea de que el artista interiormente posee un conjunto de yoes artísticos que afloran en situaciones diferenciadas, no homogéneamente, implica algunos hechos metodológicamente importantes para esta investigación y para el Modelo del Árbol del Arte que presento. Si un artista tiene un yo artístico claramente dominante, o si aunque su producción tenga otras facetas, éstas no son públicas, puedo situarlo en el Árbol del Arte como artista con identidad integrada, y en este caso citaré su nombre y no me referiré a la obra específica en que observe este tipo de situación. Si el artista es polifacético, trataré de discriminar su actuación en función de obras concretas, citando el nombre y la obra específica de este territorio. En el Árbol del Arte lo importante es que el conjunto de obras y artistas mencionados ayuden a construir los territorios y nos ayuden a tener *insights* sobre las relaciones que ahí se producen.

Actualmente, la investigación en arte se suele realizar compartimentando las diferentes disciplinas. Enfocar mi mirada sobre los paradigmas creativos me ha permitido romper las barreras disciplinarias –además de espacio-temporales- en pro de

⁷⁰ Eisner afirma que “en la pintura el movimiento es virtual, [...] para la danza no hace falta pensar mucho en el color, [...] cuando pintamos un cuadro es muy probable que el color sea importante. La manera de formar la composición difiere con cada materia. En la danza la composición se encuentra en constante cambio. Cuando pintamos, la composición es estable. Lo que podemos lograr depende de lo que podamos hacer con el material. Este hacer representa transformar un material en un medio. Los materiales se convierten en un medio cuando median [...] entre los objetivos y las opciones de la persona, [...] un material se convierte en un medio cuando transmite lo que el artista [...] desea o lo que ha descubierto y ha elegido expresar” (Eisner, 2004:108-109).

⁷¹ El concepto de silencio del yo artístico se desarrolla en el Capítulo V.

una comprensión más unitaria de los procesos artísticos trans-visuales y del silencio del yo artístico. Considero que estos dos ámbitos de la investigación –la trans-visualidad, o trans-sensorialidad, y la intersubjetividad, o silencio del yo artístico– están presentes en todos los territorios del arte y, afirmo con Ehrenzweig, que en “toda percepción creativa hay un elemento gestálticamente libre”⁷², y así las aportaciones de esta tesis sobre los procesos trans-visuales y el silencio del yo artístico pueden ser útiles para todos los campos y disciplinas artísticas, no solamente para las artes plásticas (consideradas visuales). Para ello he preferido abdicar de un mayor nivel de profundización en el análisis de las obras y poder extender la investigación a múltiples casos, pertenecientes a distintos entornos artísticos, para llegar a conformar un modelo amplio que diera acogida a cualquier manifestación artística presente, pasada y futura.

1.6.4 La investigación es un vehículo para el viaje topológico por los territorios del mundo dibujado por el arte

Asumo que nuestra relación con el mundo es topológica y holográfica. Estamos a la vez, dentro y fuera, arriba y abajo, antes y después. Cada punto contiene todos los demás. Por ese motivo no tengo una postura diacrónica ni sincrónica en exclusiva, uso ambas a la vez. Todos los momentos contenidos en el mismo momento presente. El artista, como centro atractor de múltiples tensiones creadoras internas y externas, es una presencia constante, atemporal, pero profundamente situada en cada momento histórico. Atraviesa el tiempo pero también se sitúa en el eje inmóvil de su rueda histórica, completamente anclado en cada momento particular, local, cultural, tridimensional e irrepetible.

Cuando formamos conceptos sobre lo que llamamos realidad lo solemos hacer a partir del uso que tenemos de nuestros sentidos, en general, solamente de los cinco sentidos más comunes. Por eso son conceptos, no son la realidad. Sin embargo, este reduccionismo tiene consecuencias pues los conceptos que tenemos de la realidad determinan tanto lo que percibimos de ella como la realidad que se produce a partir de ellos. No podemos saber cómo sería la realidad si nuestros órganos de los sentidos fuesen diferentes o si considerásemos otros sentidos como la telepatía, el tacto del aura o la clarividencia. Por ejemplo, cualquier animal que tenga un órgano de la visión dotado para percibir otro tipo de colores puede ver el mundo de forma diferente a como lo vemos nosotros.

Parece necesario preguntarse ¿cómo los sentidos influyen la objetividad? Si los conceptos se forman, en parte, a partir de los sentidos, la transformación del uso de estos sentidos, su ampliación, extensión y modificación implica un enriquecimiento del conocimiento, y de la formalización y conceptualización de la realidad. Este es un aspecto que incide directamente sobre la hipótesis de esta investigación. Diderot trata del “concurso de nuestros sentidos y nuestros órganos”, o de la capacidad de percibir el color por el tacto. Advierte del peligro de conflicto entre estos órganos puesto que “el estado de los órganos y los sentidos tiene mucha influencia en nuestra metafísica y

⁷² Deberemos aguardar hasta llegar a la parte de Ehrenzweig para comprender lo que quiero decir con esta expresión.

nuestra moral, y que nuestras ideas más puramente intelectuales [...] están muy relacionadas con la conformación de nuestro cuerpo” (Diderot, 2002:18).

Este tipo de reflexiones nos sitúa en el corazón de la cuestión sobre la objetividad, la subjetividad y la posible existencia de otros caminos en la ciencia y en el arte. Como afirma Lynn Segal “el problema de la objetividad se centra en la pregunta: ¿Qué podemos conocer acerca de la realidad? La epistemología dominante que subyace a la mayoría de las explicaciones de los procesos de cognición empieza con el supuesto de que el mundo, es decir, la realidad objetiva, existe independientemente de nosotros, los observadores. De este modo, el imperativo lógico para el filósofo, el psicólogo o el neurofisiólogo es dar cuenta de cómo percibimos y tenemos conocimiento de nuestro mundo” (Segal, 1986:29).

No hay modo alguno de probar la existencia de la realidad sin acudir a nuestra percepción de ella o de confirmar nuestro “conocimiento objetivo” de la realidad. Lo que conocemos es una función del observador y de lo observado, y en nuestro caso el observador, el artista, percibe su mundo y lo reproduce a través de un proceso artístico y de una obra, y yo, como observadora de su obra, glosa y poiesis, debo tratar de penetrar en su mundo –la realidad creada desde el arte- a través de estas tres vías. Eso significa que debo, en primer lugar, conocer cómo es esta versión de mundo que inauguran los artistas y el arte, ver cómo son sus territorios, las características de cada uno con respecto a diferentes aspectos, tiempo, espacio y materia. Esta configuración especial de la realidad que nos proporciona el arte supera la realidad física, tridimensional, mensurable de la ciencia empírica. Esto nos lleva a la conclusión de que la mirada científica no puede ser pre-conceptuosa, y debe asumir que el arte trata con realidades múltiples, físicas, emocionales, intelectuales y espirituales transcendentales, pues estas son las diferentes dimensiones de la realidad que nos proponen los artistas en sus procesos creativos, pensamientos, palabras y obras. Cada uno de los territorios por donde viaja el artista constituye un microcosmos en el que puedo observar los mismos elementos y posteriormente compararlos entre sí. Esta operación me permite establecer diferencias y profundizar en las actitudes, intenciones, modos de atención e intención para conocer el paradigma creativo de cada artista.

A partir de la observación de las obras, de la lectura sobre los procesos creativos de cada artista en cada obra, de sus declaraciones verbales escritas, de interpretaciones de otros pensadores y de la intuición, he ido dando forma al Árbol del Arte como modelo de comprensión del arte como proceso trans-visual, del silencio del yo artístico.

Desde la perspectiva constructivista⁷³ el lenguaje genera la noción de objetividad. Somos observadores capaces de observar, el lenguaje es el medio donde nosotros vivimos inmersos. Según un aforismo chino citado por este mismo autor “el pez es el último en saber que vive en el agua” (Segal, 1994:30). A través de nuestra consciencia construimos el significado de una realidad a la que accedemos a través de los sentidos externos e internos. Desde nuestra capacidad de percibir nombramos las

⁷³ Constructivismo se entiende por una línea de pensamiento que asume que construimos o inventamos la realidad en lugar de descubrirla. Sostiene que la objetividad del mundo es aparente y que es incorrecto suponer que los biólogos, los psicólogos, los antropólogos o los físicos descubren la realidad y la representan en su descripción (Breuer, 1984:145). Von Foester sostiene que carecemos de una base para utilizar la objetividad como validación de argumentos científicos. Nuestra creencia en la objetividad impide el progreso científico, impide sobre todo la comprensión de nosotros mismos.

cosas, teorizando sobre lo percibido. Nuestra capacidad de nombrar y de percibir traza los límites de nuestro universo privado y colectivo.

Si eso es así, pensar que los objetos existen al margen del observador es un sesgo de interpretación. De nuestra necesidad de dar nombre a las cosas surge el lenguaje pero, desde el primer momento de la concepción del nombre que da a las cosas este *nombre*, está influido por la percepción de este mismo objeto⁷⁴. Y esta percepción se da a través de los sentidos, que tradicionalmente se considera que son solo cinco⁷⁵. Unos sentidos que son fáciles de engañar, y esencialmente limitados por bandas de percepción que actúan como topes de sensibilidad característicos para cada uno de ellos. Por citar un ejemplo, no podemos registrar visualmente ciertas longitudes de ondas luminosas, que para nosotros son invisibles, u oír ciertas frecuencias de sonidos, frecuencias que cualquier perro está capacitado para captar. Como dice Robert Smithson, “si un artista pudiera ver el mundo a través de los ojos de un ciempiés, quizás pudiera hacer algunas obras fascinantes. Cada una de estas guaridas secretas era también la entrada a un abismo. Mazmorras que caían ante nuestros ojos hacia un cosmos húmedo de hongos y moho, una exposición de soledad pegajosa” (Smithson, 1993:114).

Es de sentido común, y también científico, que lo que conocemos con los cinco sentidos –y con aparatos que no son más que sus extensiones- es la realidad y que lo que no se puede tocar, oír, oler, degustar o ver no existe, es irreal, ilusorio. Perder el contacto con la realidad es llegar a vivir en un mundo de ilusiones o percepciones no objetivas.

Aquí aparece otra vez el concepto de objetividad, uniendo el tema que nos ocupa en esta investigación con la teoría del conocimiento. El uso de los sentidos está inexorablemente involucrado en el proceso de conocimiento de la realidad, y por eso todas las opiniones pasan necesariamente por el filtro de las teorías que tratan de aclarar el asunto del conocimiento humano, que se decantan por la subjetividad o por la objetividad, o por opiniones más recientes como el constructivismo. Pero es posible que todo ello pudiera volver a enfocarse mejor.

La relación entre lo sentido por los órganos sensibles y el significado que le damos sugiere la preexistencia de la realidad. Dufrenne cuando habita la idea de que “el objeto como cuerpo no es un acontecimiento o una parte del mundo, una cosa entre cosas; él porta el mundo en sí como el mundo le lleva, conoce el mundo en el acto a través del cual es cuerpo, y el mundo se conoce en él. Y este pacto de intencionalidad vital sólo se rompe cuando la dialéctica de la percepción conduce a la representación en la que el sujeto toma consciencia de su relación con el objeto, cuestiona la apariencia y distingue lo percibido de lo real” (Dufrenne, 1983:59).

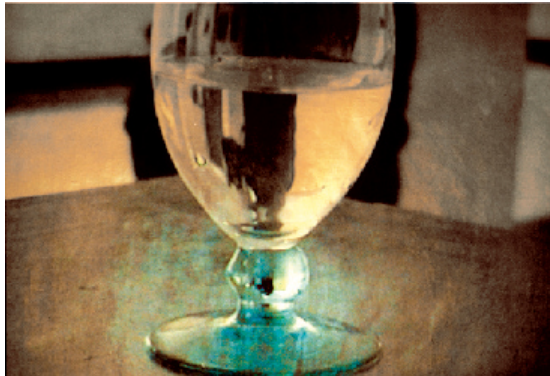
⁷⁴ Susan Buck-Morss afirma que “Walter Benjamín tenía una actitud casi mágica frente al material histórico” y Ernst Block confirma esta afirmación diciendo que Benjamín actuaba “como si el mundo fuera lenguaje [...] los objetos eran mudos. Pero su potencial expresivo (lingüístico para Benjamín) era legible para el filósofo atento que los nombraba, traduciendo este potencial al lenguaje humano de las palabras (Rodin lo traduce a imágenes y acciones artísticas), y, por lo tanto haciéndoles hablar” (Buck-Morss (1993:30).

⁷⁵ Aunque se asumiese la existencia de solamente cinco sentidos habría que considerar que estos cinco sentidos están poco desarrollados en sus potencialidades y que son verdaderos campos sin explorar, un misterio para nosotros.

Cuando percibimos con los sentidos coordinados no nos distanciamos de lo que



Sensores Cotidianos
Cristina Miranda, 2002-05
Fotografía de imágenes sobre los objetos cotidianos en las que la imagen o el sujeto se funde con el objeto



Sentientes Silentes
Cristina Miranda, 2002-05
Reflejo invertido de una persona dentro del agua de la copa.
Instalación multimedia realizada en Gallarta, Vizcaya, y en Rio de Janeiro, Brasil

es percibido, sino que nos fusionamos con el objeto y así, al impregnar al objeto de nosotros mismos, al percibirlo, nos vemos en él. Se produce un retorno desde el objeto hacia nosotros que nos trae de vuelta parte de lo que somos y nos reconocemos en este espejo.

Este debate tiene una gran relevancia sobre la hipótesis por mí planteada. El estudio de los procesos trans-sensoriales en el arte nos posibilita el aumento de nuestra conciencia. Es exactamente en este retorno, en el espejo que es cada uno de los procesos artísticos que estudiamos, donde se produce el acto de re-conocimiento o de conocimiento en un sentido más amplio. Miramos al arte y nos encontramos en él, miramos a la naturaleza y nos re-conocemos como parte suya, miramos a la naturaleza y a nosotros mismos como parte de ella a través del arte y nos acercamos más a los misterios de lo absoluto. Son necesarios dos ojos, uno abierto y otro cerrado, uno que mira al exterior y otro al interior, para que se produzca el conocimiento más completo.

Darnos cuenta de la interdependencia interior-exterior a través de los sentidos y de la intersubjetividad en la percepción enriquece tanto nuestro mundo interior como nuestra conciencia sobre el mundo exterior. En consecuencia cualquier avance en la percepción sensible exterior debe conducir a un crecimiento de la sensibilidad interior que suele fructificar en una mayor creatividad; y, al revés, un mayor conocimiento de lo interior nos hará comprender mejor nuestra cotidianidad y el mundo físico en el que habitamos.

Volviendo a Segal, la palabra 'objetivo' denota conocimiento de la cosa como tal, el modo en que es realmente, independiente de la percepción, implicando más la acción de descubrir que inventar. Pero este método objetivo, que es esencialmente científico, se asemeja más a un elemento con el que cerrar el acceso a la realidad –un instrumento de corte- que a un instrumento capaz de abrir caminos nuevos. Incluso me parece que existe una contradicción fundamental en el hecho de considerar que objetivo es aquello que denota la cosa como tal, independiente de la percepción, puesto que esto implicaría que si no la podemos percibir con los sentidos esta cosa estaría en un reino

invisible, impalpable, inasible por los sentidos y, por lo tanto, estaría en un reino más allá de nuestras capacidades. Implicaría admitir que hay cosas que se escapan a nuestra percepción a través de los sentidos, que pueden tener existencia independiente de nuestro lenguaje, cosas que no tienen ni nunca tendrán nombre, que no son ni nunca serán vistas, ni tocadas ni sentidas ni oídas ni medidas pero que existen, autónomas en una realidad paralela a la nuestra a la que todavía no tenemos acceso. ¿No sería eso exactamente lo contrario de lo que la objetividad científica intenta conseguir, o sea, tratar con el conocimiento que pueda ser verificado, sistematizado y medido? Esta puede ser una pequeña grieta en el terreno para que podamos empezar a pensar, junto con los artistas, que quizás lo que llamamos realidad puede ser algo muy diferente de lo que habitualmente denominamos como tal.

El concepto de “sentimentalidad de los sentidos” (Ortiz-Osés y Lanceros, 1997), trata de la percepción de la realidad objetiva como un sentimiento sentimental del mundo. Llamamos con-sentido a una participación conjunta de todos los sentidos, pues lo que sentimos no nos abandona jamás. Consentir, según estos autores, significa, además de sufrir, tolerar y permitir que los otros participen en mis actos y voliciones.

Como seres humanos compartimos el hecho de que disfrutamos de los mismos órganos de los sentidos. Las diferencias empiezan cuando atribuimos significados distintos a lo que percibimos a través de estos órganos, y también cuando estos mismos órganos presentan disfunciones. Cada cual construye un significado a partir de lo que percibe y la construcción de este sentido es una función de la consciencia individual y colectiva. El acto de percibir habita el cruce entre lo interior y lo exterior; los significados se producen en nuestro interior, pero están en correspondencia con lo que sucede también en el exterior.

Si nuestros sentidos no son objetivamente *fiabiles*, omnipotentes, ni omnipresentes, ¿hasta qué punto es posible este conocimiento científico? No es mi intención aclarar esta pregunta sino simplemente lanzarla como una piedra que sobre el espejo de agua de un lago dibuja círculos concéntricos y hace mover el polvo, los insectos y las hojas sobre la superficie. Es posible que este conocimiento científico estricto sólo pueda producirse en situaciones muy controladas y dentro de las bandas perceptivas naturales o ayudadas por los aparatos que nos ayudan a ensancharlas, ampliarlas, pero la realidad es más rica y más inaccesible para nosotros de lo que pensamos. Especialmente la versión de realidad que nos dan los artistas es más amplia que la realidad física, y por lo tanto, necesita que sus exploraciones incluyan otras dimensiones para que sea posible conocerla científicamente.

Ser conscientes de algo o conocerlo y percibir son procesos inseparables. El modo de percibir condiciona el conocimiento. Cuando nuestra percepción es pasiva aceptamos lo que viene de fuera, nos dejamos impresionar y reflejamos la realidad percibida a través de los sentidos, en un intento **no-simbólico** de acceder al mundo. Cuando nuestra percepción es activa **pre-seleccionamos** lo que vamos a mirar de la realidad a través de marcos conceptuales, teóricos, lingüísticos, simbólicos, etc. Aquí se revela un punto fundamental del proceso de conocimiento y también del conocimiento artístico. Del resultado de ambos tipos de percepción surgen otras teorías⁷⁶ e hipótesis

⁷⁶ Como indica David Bohn (1999:3-4) una teoría es una proyección mental sobre la infinita complejidad de la naturaleza, una proyección que ilumina ciertos matices en el flujo de los acontecimientos. Las palabras ‘teoría’ y ‘teatro’ vienen de la misma raíz griega que está en la palabra ‘ver’. Para Bohn, una teoría científica o filosófica es una producción teatral provisional de la mente. Es una abstracción extraída

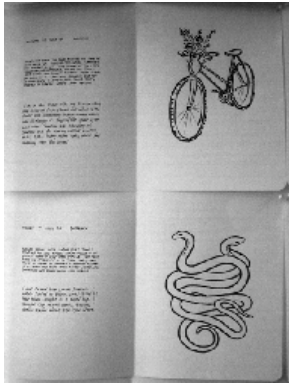
de realidad: en el caso del arte, el artista construye mundos y especialmente construye el mundo del arte.

Se hace necesario comprender cómo es este mundo construido a base de hipótesis de realidad, pero no por ello menos real en sus efectos, que nos sugieren los artistas de todas las épocas. Un mundo que viene siendo construido desde que la primera imagen mental fue dibujada en la pared rocosa de una gruta en el arte rupestre. Un mundo que todavía está en formación pues en cada momento histórico los artistas, como Penélope, se encargan de tejerlo y destejerlo; un mundo que ya nos enseña un retrato. Y es la cartografía de este proceso de construcción la que yo deseo ofrecer a través de esta tesis para mostrar que el arte es siempre, aunque en distintos grados, un proceso trans-visual, multidimensional, trans-sensorial e intersubjetivo, de silencio del yo artístico.

Algunas veces el proceso de conocimiento apunta hacia la necesidad de cambios de paradigma, de reconocimiento de sus limitaciones o de la elaboración de nuevos conceptos que ayuden a llegar realmente a los aspectos esenciales de los fenómenos que queremos comprender. El paradigma occidental anterior a la física cuántica, sostiene que la materia es base de la realidad mientras que el pensamiento místico milenario afirma que el origen de todo está en la consciencia y que la materia deriva de esta. Cada vez más estos dos paradigmas se acercan en la visión de la física cuántica, que indica la interdependencia de ambas, materia y consciencia, y la idea mística de que la realidad es un continuum interconectado, holista e interdependiente se afianza cada vez más científicamente.

Un paradigma es un vehículo de ideas y conceptos, no deja de ser un punto de vista, marco de referencia, cosmovisión, filtro conceptual o una lente. Es como una nave, cargada con teorías o modelos, y movida por hipótesis que se apoyan en suposiciones –que pueden ser meras creencias- sobre la realidad. Como vehículo de conceptos, un paradigma es un elemento imprescindible, pero el problema surge cuando de su carga quedan excluidos ciertos elementos de la realidad, y otro tipo de información. Como afirma Thomas Kuhn, es una forma de teoría general de amplio alcance capaz de proporcionar un contexto para la mayor parte de los fenómenos conocidos en su campo. Un paradigma configura y limita el modo de percibir, cómo nos hacemos preguntas y cómo investigamos, porque puede restringir el concepto de realidad que tenemos. Por eso un paradigma puede y debe ser modificado, para responder a las necesidades de cambio de supuestos y de hipótesis de realidad.

de un contexto cambiante mucho más amplio que incluye la naturaleza, la sociedad y las vidas de los individuos. Por la inestabilidad del contexto al que se relacionan las teorías funcionan bien durante un tiempo y después -por más cambios que se introduzcan-, se atascan, hasta que el caos creativo fuerza la mente a producir una nueva producción teatral” o, como cree Althusser, otra teoría, que no es más que una forma específica de práctica.



Bordeaux Diary

Jane Gifford, 1996

Tinta china y lápiz sobre papel,
serie de 65 folios cada 20,8 x 32,5 cm
Instalación 166,6 x 259,7 cm

Esta artista realiza un diario de sueños
en el que hay un dibujo por cada uno
de sus sueños recordados.



Liber Divinorum Operum

Hildegard von Bingen, siglo XIII

Esta abadesa tenía visiones
transcendentales que luego trataba
de registrar a través de dibujos o
pinturas.

Después del estudio de procesos y obras⁷⁷ y de mi experiencia artística personal he sentido la urgencia de cambiar el estrecho marco, paradigma o lente sobre la percepción en el que estamos teóricamente inmersos en el arte y que afirma únicamente la existencia de cinco sentidos tradicionales. Deseaba incluir otros procesos y otros sentidos que habían sido usados por los artistas, los procesos matemáticos, los estados alterados de la consciencia para acceder al subconsciente o el empleo de sentidos sutiles como la telepatía (Sigmar Polke), la clarividencia (Hildegard von Bingen), la recepción de energías de la naturaleza (Marina Abramovich), el empleo de drogas (dibujos mezcaldínicos de Henri Michaux), estados hipnóticos (poemas hipnóticos de Kurt Schwitters), los estados hipnagógicos (Stan Brakhage), los estados oníricos (Louise Bourgeois; Jane Gifford) y los trabajos telepáticos (Keith Tyson, Marina Abramovich⁷⁸), ampliando el marco sensorial desde el cual solemos estudiar el proceso

⁷⁷ Es importante resaltar la diferencia entre estudiar los procesos artísticos desde su construcción o desde el paradigma creativo. Por citar un ejemplo aclarador, Richard Serra dice que “en su obra la construcción del proceso es revelar. Las decisiones materiales, formales, contextuales son auto-evidentes. El hecho de que el proceso tecnológico se revele despersonaliza y desmitifica la idealización de la elaboración artesanal por el escultor”. Sin embargo, sobre esta declaración de Serra, Hal Foster comenta que esta declaración de propósito refleja un renovado interés en el constructivismo ruso por parte de los artistas jóvenes de los 60 como Karl Andre, Dan Flavin y Serra. Su estética (que es también una política y una ética) pueden ser resumidas en el principio de transparencia estructural, es decir, que el trabajo debe enseñar su propia construcción [...] Sin embargo, ver cómo una pieza ha sido hecha no significa necesariamente saber cómo ha sido configurada, y del mismo modo como Serra explora la tensión entre percepción y concepción en sus primeras obras, también juega con la discrepancia sentida entre construcción y configuración en su última obra” (Foster, 2001:10). Yo diría además que aunque se revelara la constitución todavía podría quedar oculto el paradigma creativo del artista si nos limitamos a la mera observación de la obra.

⁷⁸ Como dice Kristine Stiles, “las performances colaborativas, o trabajos relacionales, de Marina Abramovich y Ulay, [...] sobre el tema del movimiento constante, cambio y proceso [...] buscan crear un

de percepción en el arte. La experiencia y comunicación de los estados de percatación es susceptible de grandes variaciones transculturales; “la cultura moldea la percatación o percepción consciente para que se adecue a ciertas normas, limita los tipos o categorías de vivencias accesibles al individuo y determina la propiedad o aceptabilidad de un estado de percatación dado o de su comunicación en la situación social. Nuestra realidad cultural normativa es específica en cuanto a los estados que admite. En la medida en que la realidad es una convención validada por consenso, pero arbitraria, un estado alterado de consciencia [inducido por meditación o telepatía, por ejemplo] puede suponer un modo de ser antisocial y rebelde” (Walsh y Vaughan, 1999:42).

Como indica Ram Dass, “la consciencia normal de vigilia, los estados oníricos, los estados emocionales y otros estados de consciencia son realidades diferentes, algo así como los canales de la televisión. Mientras vas paseando por la calle puedes sintonizar tu ‘receptor’ con el mundo en cualquier cantidad de canales. Cada manera de sintonizarlo crea una calle muy diferente, pero la calle no cambia; el que cambia eres tú. La percepción que se da en un estado meditativo [...] deja margen para que todas las maneras de ver existan en el espacio que rodea el acontecimiento. [...] Tu ego es una serie de pensamientos que definen tu universo. Es como una habitación familiar construida de pensamientos; a través de sus ventanas ves el universo. [...] Necesitamos de esta matriz de pensamientos, sentimientos y sensaciones que llamamos ego para sobrevivir física y psicológicamente. El ego nos dice qué es la causa de qué, qué debemos evitar, cómo satisfacer nuestros deseos y qué hacer en cada situación. Y lo hace poniendo rótulos a todo lo que percibimos o pensamos. Estos rótulos imprimen orden a nuestro mundo y nos proporcionan una sensación de seguridad y de bienestar. Con estas etiquetas conocemos nuestro mundo y sabemos qué lugar ocupamos en él. El ego convierte un mundo indómito en un lugar seguro” (Walsh, Vaughan, 2001:212). Varios artistas han utilizado diversos métodos para acceder a otros estados de consciencia y silenciar el ego, o yo artístico, como veremos más adelante. Entre estos artistas se encuentra Marina Abramovic, que realiza performances en las que su cuerpo funciona como una antena receptora de energías sutiles.



Zapatos para la partida
Marina Abramovic, 1995
Performance con zapatos de
amatista



Cine de cristal I
Marina Abramovic
Performance con cuarzo

arte vital regenerador y [...] han probado los límites físicos del cuerpo, equilibrio de los principios masculino-femenino e investigaciones en los campos de la energía psíquica, con la meditación trascendental y la comunicación no-verbal.” (Selz, Stilles, 1996:690).

Para incluir un mayor espectro de estados de consciencia y modos de percepción encontrados en los paradigmas artísticos espirales he tenido que armar una red comprensiva de conceptos que me posibilitara situar este conocimiento extraído de los casos estudiados enlazados con las teorías desde campos tan diversos como la Historia del Arte, la Estética, la Física Cuántica, la Teoría de la Percepción, la Historia de la Visión y la Sociología. La tarea era compleja pues los cinco sentidos tradicionales no eran suficientes para entender cómo son los procesos artísticos en su intimidad. Sin embargo, desde el inicio el trabajo de tejer esta red estaba marcado por una mezcla de sentimientos encontrados: por un lado, el contacto con los procesos usados por los artistas generaba varios hallazgos, *insights*, y momentos eufóricos; por otro lado, los hallazgos traían dudas sobre como hablar de unos sentidos inexistentes o no reconocidos por la Ciencia Occidental. La extrasensorialidad es un asunto bastante delicado para la academia, inclusive para el mundo del arte. Del mismo modo transitar por tierras disciplinares extranjeras es arriesgado si no has aprendido sus idiomas y no conoces las culturas.

Delicado y arriesgado, pero necesario. Por eso he optado por dar un salto cualitativo, empezando por mirar los procesos sin prejuicio de ningún tipo y desde varias disciplinas, admitiendo que, para comprender los paradigmas creativos espirales el marco de los cinco sentidos y de las teorías tradicionalmente afines al campo arte era muy estrecho, limitado e insuficiente. Era necesario ensanchar este marco e incluir el estudio de los otros sentidos, de los sentidos sutiles, siete en total, y de todos los territorios mentales, el consciente, el subconsciente y el superconsciente⁷⁹, haciendo una separación en el consciente como consciente no-simbólico y simbólico.

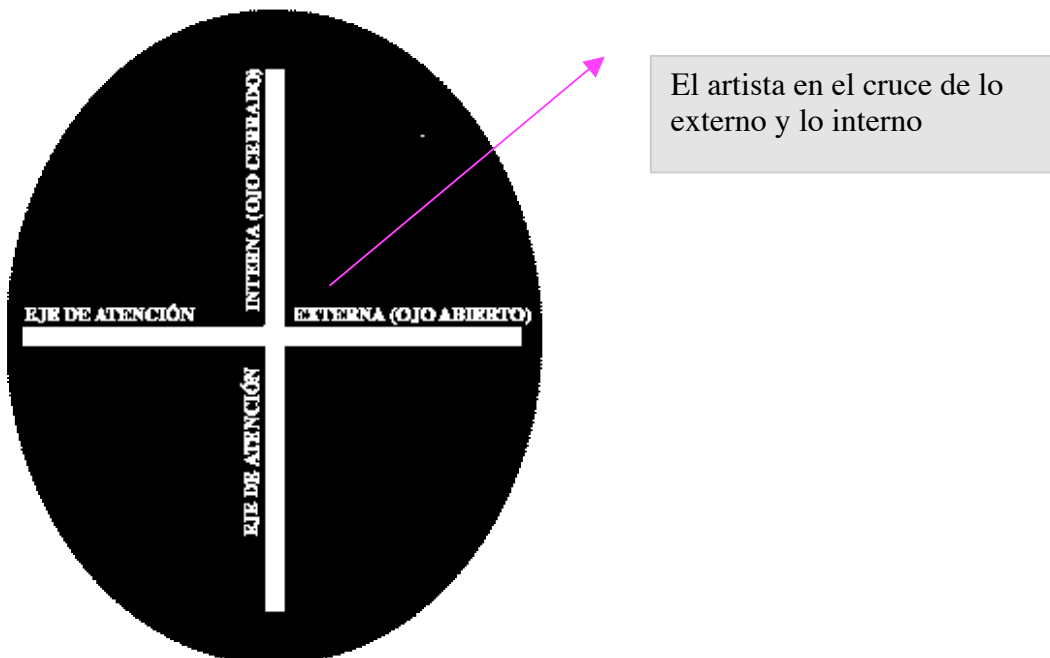
Considero que los artistas en cualquier momento de la historia y en cualquier lugar se han situado en un punto de cruce entre un territorio interno (subconsciente, emocional – simbólico o no simbólico- y transcendental) y un territorio externo (físico, autoconsciente, empírico y simbólico o no simbólico).

Anton Ehrenzweig identifica tres fases en el proceso de creación artística, y en todas ellas hay diferentes niveles de creación, percepción y angustia. Defiende la idea de que en el arte hay dos órdenes, el orden superficial y el orden oculto. Afirma que "cualquier percepción del mundo exterior debe servir a la mente profunda para simbolizar su orden oculto" (Ehrenzweig, 1953:46). El orden superficial es del dominio

⁷⁹ Malevich afirmaba que "dos modos de trabajo creativo se abren al ser humano: el formal-científico, que corresponde a la mente consciente, y el estético-artístico, aquel de la mente subconsciente y consciente. El científico, para quien la consciencia es en cada aspecto el factor determinante, nunca cede a la tentación de darle al subconsciente o superconsciente cualquier prerrogativa de conexión con su trabajo concreto; el artista, por otro lado, que expresa sobre todo la intuición del subconsciente o superconsciente y que desea ser entendido en base a esto, es compelido en su trabajo a recurrir no solamente al subconsciente y al superconsciente sino también a la mente autoconsciente. Se reconoce que aunque la autoconsciencia tiene un papel subordinado para el artista, más en su trabajo abstracto que concreto, ella todavía tiene un papel, y así la falta de entendimiento del público puede ser estimada por su apreciación exclusiva de lo formal-científico en el arte. El elemento verdaderamente creativo en arte –el estético artístico- es obviamente de naturaleza inconfundiblemente subjetiva; crea nuevas realidades no encontradas en la naturaleza objetiva [...]. Cada obra de arte –cada imagen- es la reproducción, por decirlo así, del estado subjetivo de la mente la representación de un fenómeno visto a través del prisma subjetivo (el prisma del cerebro). Así es totalmente razonable suponer que pudiéramos discernir en una pintura el desarrollo del impulso creativo y del marco mental del artista del carácter distinto de las relaciones formales, armonía de color y textura, a través de un análisis comparativo de posibles objetivos, medios empleados y expresión alcanzada" (Malevich, 2003:39-40).

consciente mientras que el orden oculto es el dominio del inconsciente. En el artista se cruzan estos dos mundos, el inconsciente y el consciente, que se formalizan en su obra como punto multidimensional, síntesis de lo interno y lo externo en el artista.

De la forma como los artistas han enfocado su atención y dirigido su intención artística en su proceso creativo se derivan los múltiples modos en que el arte se manifiesta, pero aunque sean múltiples cada uno de los procesos artísticos siempre puede situarse en algún punto de este cruce de territorios que conforman el mundo del arte y el conjunto de las hipótesis de mundo que ofrecen los artistas. El arte refleja el interés de muchos artistas por las causas de la forma y de la apariencia, un deseo de conocer mas allá de la visión, la matriz invisible que genera la forma externa (física, material, social) o interna (sus emociones, pensamientos), y de cuestionar los modos culturalmente aprendidos de percibir.



A partir del estudio de las obras, procesos o glosas de artistas, trato de comprender cada paradigma creativo desde el punto de vista de la percepción. A continuación identifico en qué territorio el artista enfoca su atención y a qué territorio dirige su intención. Para ver donde pone la atención trato de observar si su percepción es (1) íntima, (2) simbólica/cultural, (3) emocional, (4) intuitiva, sutil transcendental, o (5) holística. Para identificar su intención busco saber cuál es su deseo, qué quiere realizar. Una vez comprendidos los paradigmas creativos desde el punto de vista de la percepción, paso a situarlos en los territorios del Árbol del Arte. La atención y la intención pueden estar en el mismo territorio o en territorios distintos. Sobre los aspectos metodológicos de cómo situar la percepción (atención + intención) en el Árbol del Arte para el análisis de los paradigmas creativos espirales desde el punto de vista de la percepción daremos más detalles posteriormente.

Como he afirmado anteriormente para comprender el arte debemos asumir la realidad del mundo construido a través del arte. Este es el soporte de ordenación y base para el Modelo del Árbol del Arte que propongo al final. Este modelo ayuda a la deconstrucción teórica del mito de la visualidad en el Capítulo III. El **hilo conductor** que organiza esta información es **la idea de que el arte es siempre, en algún grado,**

multidimensional, trans-sensorial, intersubjetivo y de silencio del yo artístico. El objetivo de organizar la información de esta forma es **ayudar a construir la hipótesis de la tesis y ofrecer una alternativa más amplia a la unidimensionalidad centrada en la visión física, una alternativa que fuera capaz de recoger todas las manifestaciones multidimensionales de la percepción artística.** En primer lugar uso los paradigmas artísticos para construir la idea de trans-sensorialidad e intersubjetividad identificando los cinco hilos con los que los artistas tejen la realidad (1) hilos físicos, (2) simbólico-culturales, (3) emocionales, (4) trascendentales y (5) holísticos. Estos cinco hilos son los que uso para perfilar las características de los paradigmas artísticos y poder situarlos en cada uno de los cinco territorios del arte⁸⁰.

Estas teorías y conceptos –tratadas desde el punto de vista transdisciplinar y multidimensional- giran alrededor de dos temas centrales: la trans-sensorialidad -especialmente la visión-, y la intersubjetividad -silencio del yo artístico-. Estos dos temas centrales son desmenuzados en conceptos más cercanos alrededor de la visión, los sentidos, las formas del silencio, etc. No expongo los conceptos indiscriminadamente, sino que oriento la exposición en función de su capacidad para explicar algunos de los aspectos de la percepción de los paradigmas creativos territorializados. No son los conceptos ni las teorías que están territorializadas sino que son los paradigmas creativos los que lo están. Los hilos conceptuales extraídos de este **estado teórico de la cuestión** son los que –una vez relacionados entre sí- me ayudan a apoyar la hipótesis de la tesis y a montar el Modelo del Árbol del Arte y el Modelo del Atractor Intersubjetivo.

1.7

Aspectos formales

En la noción de holografía, donde cada punto de la imagen está en todas las demás y el todo en cada punto, he encontrado la clave. Tal como en una holografía, en la vida real es imposible separar los conceptos de partida, las intenciones, los principios y las teorías, de la experiencia práctica. Todo se retroalimenta mutuamente. No es posible sacar conclusiones de algo que no se ha visto, estudiado o experimentado y no es posible experimentar, ver o estudiar algo sin alguna noción conceptual que nos provoque y nos haga preguntarnos sobre qué hacemos, porqué lo hacemos, para qué lo hacemos o cómo lo hacemos. En el arte, en la vida y en los procesos metodológicos de investigación solo podemos preguntarnos algo sobre lo que ya tenemos alguna noción, aunque sea una noción equivocada, porque para preguntarse algo hay que intuir o

⁸⁰ Las características genéricas de los territorios están apuntadas sintéticamente en el capítulo II. En el capítulo III serán desarrollados en profundidad los conceptos relacionados con los paradigmas creativos de cada uno de los territorios.

conocer algo sobre algo, para volver a preguntarnos y a encontrarnos con respuestas más elaboradas.

Quisiera que la forma de la investigación tuviera una estructuración flexible, en la que las diferentes partes se articulasen entre sí y con respecto al todo de forma no lineal, pero que a la vez formase un todo. La estructura de capítulos es necesaria para un documento en papel pero es poco flexible con respecto a la agilidad y al interés selectivo y en profundidad en su lectura.

El trabajo ha sido estructurado en seis capítulos a través de los que voy tejiendo una matriz de conceptos de la cual surgirán el Modelo del Árbol del Arte, y el Atractor Intersubjetivo del Silencio del Yo Artístico. Por otro lado, esta tesis ha tenido un desarrollo experimental paralelo. Recomiendo a todo lector que experimente con alguno de los procesos trans-visuales que aparecen a lo largo del texto y que intente ponerse en el lugar de los artistas, tal como yo lo hago, mientras emprende la lectura. Un ejemplo sencillo es un registro de movimiento. El ponerse en la situación del artista facilitará mucho la comprensión de todos los aspectos teóricos, por haber sido este el camino recorrido por mí para llegar a ellos. Como es normal en todo proceso cognitivo, el modo como está organizado este documento no responde al proceso natural del pensamiento seguido por mí. Así que recomiendo la búsqueda de caminos alternativos a esta estructura para comprender más claramente el tema en cuestión.

El capítulo I está orientado hacia la explicación de los aspectos formales, metodológicos, hipótesis y objetivos, además de una introducción a la tesis y al tema del mito de la visualidad y de unisensorialidad.

En el capítulo II “*El Árbol del Arte trans-visual*” desarrollo la Matriz del Árbol del Arte que está compuesta por dos modelos integrados en uno: el Modelo del Árbol del Arte y el Modelo del Atractor Intersubjetivo. como una matriz apoyada en las hipótesis del mundo multidimensional, trans-sensorial e intersubjetivo que nos ofrece el arte. La Matriz del Árbol del Arte se presenta en el Documento II de la tesis. Es un modelo comprensivo, multidimensional y universal, que puede ser usado como instrumento para el autoconocimiento, por parte de los artistas, y para la interrelación sincrónica, y espacialmente sintética, entre los procesos artísticos⁸¹. El modelo se presentará en cinco láminas de tamaño DIN-A2:

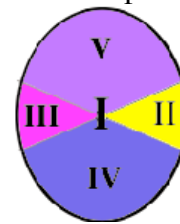
Lámina I: *Árbol de los Territorios del arte*

Lámina II: *Árbol de la atención (elementos analíticos para conocer las características de cada territorio)*

Lámina III: *Árbol de los conceptos: características conceptuales de cada territorio*

Lámina IV: *Árbol de los paradigmas creativos espirales*

Lámina V: *Árbol del silencio del yo artístico o de la intersubjetividad*



Esquema de los cinco territorios del arte

El Territorio I es el punto central.

Los dos territorios que corresponden al ojo abierto del artista son los horizontales (T II y T III). Los dos territorios verticales (T IV y T V) corresponden al ojo cerrado del artista.

⁸¹ Desarrollo el Modelo desde el punto de vista de la percepción (atención e intención). Sin embargo, el mismo Modelo puede ser aplicado a las diferentes fases del proceso creativo.

El capítulo III, “Topología teórica para conocer el terreno” está dedicado a la comprensión teórica de las características de los paradigmas creativos espirales desde el punto de vista de la percepción. Estas características están previamente apuntadas en el capítulo II. El conjunto de los conceptos tratados en el capítulo III sirve como un breve estado de la cuestión sobre el tema de la visualidad, la percepción trans-sensorial y la intersubjetividad.

El capítulo IV “*Los procesos trans-visuales y el silencio del yo artístico: trans-sensorialidad e intersubjetividad*” está dedicado a definir los conceptos de procesos trans-visuales y trans-sensoriales, y discriminar entre dos tipos de procesos trans-visuales, el de intersubjetividad inconsciente y el de intersubjetividad consciente, además de clarificar cuáles son los métodos de silencio del yo artístico usados por los artistas.

El capítulo V “*El Atractor Intersubjetivo*” está enfocado hacia la presentación del Modelo del Atractor Intersubjetivo del Silencio del Yo Artístico. Se trata de un instrumento orientado hacia verificar el grado de silencio del yo artístico en cada una de las fases de la obra o proceso. Se aplica el modelo para algunos ejemplos pero es un instrumento de utilización universal, para cualquier obra o proceso artístico. El modelo incluye una ficha para ser aplicada a cada caso estudiado y los criterios de selección. Las fichas son usadas para recopilar la información sobre las obras seleccionadas y el uso de la información para la construcción de los atractores. Analizo el grado de presencia del yo artístico en cada uno de los territorios del Árbol del Arte.

El capítulo VI “Conclusiones” presenta las reflexiones derivadas del desarrollo de la investigación a la luz de los objetivos y de la hipótesis. Ambos Modelos son parte de las conclusiones porque además de aportaciones de la tesis, sintetizan la información obtenida durante el desarrollo de la investigación y abren posibilidades para la realización de análisis fluidos de la situación artística en cada momento histórico.

Como parte experimental de la investigación, la obra personal se presentará en el día de la defensa de la tesis. Las reflexiones producidas por la parte experimental plástica ligada a la tesis están incorporadas en el documento como parte indisociable de este porque han alimentado la misma poiesis investigadora.

Con la intención de ganar más libertad, en el documento he introducido en paralelo varias citas, fotos y comentarios sobre obras o artistas. Estos elementos, en algunos casos, añaden otros significados a lo que está escrito, pues puede tratarse de una opinión contradictoria, complementaria, una pequeña intuición en relación con el texto o un comentario que provoque un segundo nivel de lectura que no tiene que estar necesariamente vinculado o integrado con el texto del documento. Las fotos, en muchos casos, no hacen referencia a la obra del artista, sino que son usadas para explicar el texto. Incluso la misma obra puede aparecer en dos situaciones distintas, en una como elemento auxiliar del texto y en otra como una obra para ser analizada. Por otro lado, este recurso nos obliga a cambiar la dirección de la lectura y nos marca claramente que hemos entrado en otro tipo de terreno, creando una discontinuidad en el discurso. En mi opinión estos recursos formales rompen la monotonía de la lectura, creando una zona de libertad y de creatividad en un documento cuyas características formales mínimas, aunque no suelen venir estrictamente definidas, por tradición suelen carecer de aspectos novedosos o creativos.

Capítulo II

El Árbol del Arte Trans-visual

Una matriz multidimensional para comprender el arte como proceso trans-visual, no visual, trans-sensorial, intersubjetivo y de silencio del yo artístico

“I am not all contained between my hat and my boots”

Walt Whitman

En este capítulo trataré de reflexionar, en el apartado 2.1, sobre los cinco hilos con los que los artistas tejen la realidad para ver cómo, a través de sus poesis, vienen construyendo la trans-sensorialidad y la intersubjetividad. Los demás apartados están dedicados a la construcción del **Modelo del Árbol del Arte** que, junto con el **Modelo del Atractor Intersubjetivo**, completa la **Matriz del Árbol del Arte**. Esta matriz está compuesta por ambos modelos, al primero, el **Modelo del Árbol del Arte**, dedico este capítulo, mientras que el segundo, El **Modelo del Atractor Intersubjetivo**, será explicado en el capítulo V. Ambos modelos se juntan en documento II de la tesis, denominado *La Matriz del Árbol del Arte. Presentación y Manual de Instrucciones*.

Empiezo por acercarme a la idea de la trans-sensorialidad a partir de los paradigmas creativos espirales. Sigo con un breve boceto de lo que es el mito de Odin y las diferencias entre el ojo abierto y el ojo cerrado del artista. Luego paso a hacer una comparación entre las fases de la creación artística y los tres mundos simbólicos del árbol, para terminar realizando una traducción entre estos dos mundos, el de la creación y el del árbol, y plantear así los fundamentos estructurales del Modelo del Árbol del Arte.

Como afirmo en la hipótesis, el arte es siempre trans-sensorial e intersubjetivo, y la trans-sensorialidad y la intersubjetividad se manifiestan, en distintos grados, en cada obra y fase del proceso creativo. Para dar cuenta de esta multidimensionalidad trans-sensorial e intersubjetiva es necesario construir un soporte estructural que permita, reenfocando la cuestión desde este nuevo punto de vista, analizar los paradigmas, procesos y obras artísticos. La Matriz se irá complementando en los capítulos subsecuentes mediante la profundización en sus características conceptuales (capítulo III) y desarrollarlo en función de los paradigmas creativos de los artistas en profundidad (capítulo IV) y del grado de silencio del yo artístico en cada obra (capítulo V).

2. 1

La construcción de la trans-sensorialidad multidimensional por los paradigmas creativos

Las formas de la energía; la materia de lo sutil

Desde los paradigmas creativos de los artistas la energía poco perceptible o sutil tiene materialidad: se puede ver, palpar, oler, tocar, degustar, incluso medir, registrar, verificar, repetir y reproducir. Lo que aquí importa es distinguir, establecer diferencias entre energías o ver cómo se relaciona la energía con la forma producida a través de la materia o las diferencias en los resultados captados. Si registramos la energía del mismo modo obtenemos similares resultados. Lo que distingue un resultado de otro es la materia y las condiciones de captación. Las condiciones de captación se refieren a cómo el artista actúa para captar y relatar, o expresar lo que percibe. Estas condiciones están influenciadas por su paradigma creativo, sensibilidad, apertura o silencio del yo artístico. Estos son los elementos que están presentes en la raíz de las diferencias.

La manifestación cotidiana y física de la energía

Este tipo de procesos está presente en obras de muchos artistas. Incluso de artistas que no tienen conciencia de que los utilizan. Suelen ser obras que revelan resultados geométricos naturales, que se expresan a través de formas fractales, del registro de los ritmos naturales generados por la Luna, como las mareas, o de los registros de la acción del aire, o de los vientos, el deshielo, o de la entropía⁸².

Cada tipo de proceso artístico permite manifestaciones físicas distintas de las energías. Unos expresan el poder, la potencia y la capacidad de algo o alguien para realizar un trabajo o mover algo; por ejemplo, la fuerza de un animal, de una máquina o del viento, como en obras de Rebecca Horn o de Takis Katsoulidis. Pero las energías se manifiestan en el mundo físico de formas muy diferentes, y de formas muy diferentes son captadas por el arte.

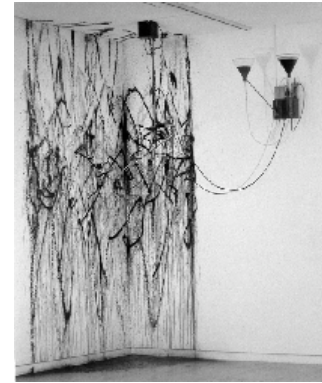
⁸² Entropía, ligada a la termodinámica, es el desorden progresivo y constante que está presente en los procesos irreversibles de intercambio de energía. Los sistemas irreversibles están en todas partes, en el envejecimiento de los metales, de los tejidos, en el vapor de agua que sube y se difumina en el aire, etc.



Vapor
Robert Morris, 1967-1995
Instalación temporal de vapor
C.A.P.C., Museo de Arte
Contemporáneo, Burdeos

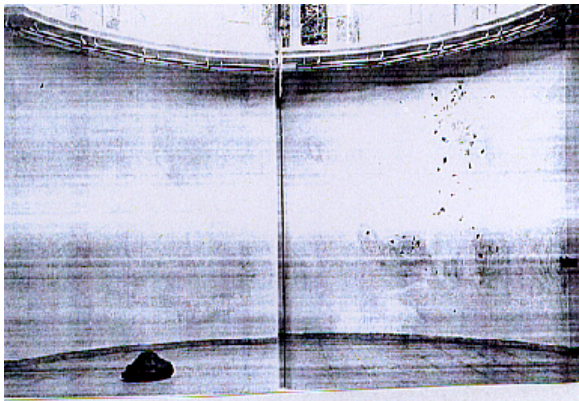


Escultura automática, Soffio
Giuseppe Penone, 1975
Fotografía



Los Amantes
Rebecca Horn, 1991
Dibujo automático mecánico

Otros artistas se interesan por usar el efecto de la acción de la energía: en el caso de un ácido o de un medicamento, de un argumento o de la razón. Puede ser el poder para convencer a alguien o algo u obligarle a hacer cierta cosa. El viento le da una forma al árbol, la ley de urbanismo le da una forma a las construcciones de una calle. Este es un tipo de planteamiento que identifico con Polke y sus pinturas reactivas.



Muro
Sigmar Polke
Pintura reactiva a la humedad ambiental,
pintura que se hace en el tiempo.

Algunas veces es una energía que implica esfuerzo, en otras fluye naturalmente, en los momentos en que todo va bien y no luchamos contra corriente. Esto se refleja en las obras en que hay total similitud con procesos naturales, como en algunas obras de Penone.



*Alpi Maritimi, Continuará
creciendo menos en este
punto*
Giuseppe Penone, 1968-78
Acero y árbol
Fotografía



Pozo de Münsters
Giuseppe Penone, 1987
Instalación en Alten
Hörster Friedhof, Münster



Mirada Vegetal
Giuseppe Penone, 1991
Fotografía

La presión es otro tipo de manifestación de energía. En este caso el vapor hace fuerza sobre un émbolo y genera un efecto. Procesos ligados a la presión como agente procesual lo vemos en obras de Fischli and Weiss⁸³.

Contra la energía podemos emplear la resistencia o amoldarnos a ella. La resistencia puede revelar nuestra capacidad o la capacidad de algo para aguantar pesos o mantenerse firme si se produce una tensión. En otro orden de cosas, la energía se manifiesta como la capacidad para desarrollarse, hacer, empujar, generar impulso. Se ve en el crecimiento de las plantas, o de las personas, tanto interna como externamente, y se destaca en obras de Penone.

La **energía** se relaciona con la corriente eléctrica, con la energía (energía centrífuga, centrípeta, vital, presión, reacción, resistencia, movimiento, equilibrio, inercia, masa y momento) y con todo lo fluido. La fuerza aceleradora aumenta la velocidad de algo; la fuerza electromotriz se mueve en circuito cerrado. El electromagnetismo transporta información telepática. Takis Katsoulidis registra la fuerza centrípeta en un caballete giratorio, mientras Keith Tyson usa la **telepatía**.

La mecánica es la parte de la física que estudia la acción de una fuerza sobre un cuerpo. Entre estos estudios se encuentra la cinemática, dinámica, estática, hidráulica,



Artmachine iteration n° AMCHII-LX
Keith Tyson
Pintura como respuesta a acción
telepática

⁸³ Estoy pensando en la vídeo-creación *Der Lauf der Dinge/El rumbo de las cosas* (1986-87) en las que se desencadenan sucesos físico-químicos que tratan de la transformación de la materia y sus múltiples estados.

hidrodinámica, hidroestática, mecánica de gases, termodinámica, mecánica celeste, mecánica del suelo y mecánica ondulatoria entre otros. La mecánica es otra fuente de información sobre las características de la energía.

Muchas de estas manifestaciones de la energía, físicamente mensurables y registrables, se encuentran en los procesos artísticos. El universo de casos es muy vasto, implica una relectura de mucho de lo producido en el campo del arte hasta ahora. Pero, en mi opinión, no se trata de cantidad sino de cualidad. Lo importante es conocer los paradigmas creativos de los artistas y ver qué nos dicen con sus procesos: qué son estos procesos, cómo desarrollan lo que buscan, dónde ponen su atención y su intención, qué logran captar y cómo transmiten lo que captan al observador, cómo implican los sentidos del observador.

La palabra trans-sensorialidad y los cinco sentidos externos

La palabra trans-sensorialidad tiene dos rizomas o bulbos, que hay que analizar despacio y que tienen en potencia la capacidad de ramificarse a

todas las partes del trabajo. Son como los primeros bulbos que han aparecido pero eso no significa que sean el corazón del tema. El verdadero corazón del tema está en otro lugar pero para llegar a él hay que empezar a seguir las pequeñas ramificaciones que van creciendo a partir de estos dos bulbos. El análisis asociativo de los destellos producidos por la explosión de la palabra me ayudará a recomponer la materia de que están hechos estos registros que estudio y realizo.

El prefijo **trans** es similar a tras, que significa, “cambio o trastorno”, “paso al lado opuesto” o “situación en el lado opuesto”, y se puede descomponer como a través de: transparente, translúcido; pasar de un lado a otro: transbordar, transversal, transcribir; situado del otro lado: transtibetano; situado detrás, en el espacio, o a continuación, en el tiempo, de la cosa que se expresa, o tapado por ella: transbisabuelo, trasabuelo, trastienda; cambio o trastorno, alteración, confusión: trastocar, trastornar, transmutar, trasladar, transformar, transponer, translimitar, traspasar, transgredir.

Gramaticalmente se considera correcto que cuando la palabra que acompaña este prefijo empieza por s, esta se fundirá con la s de trans. En el caso que nos ocupa, he optado por dejarlas separadas por la necesidad de enfatizar ambos términos por separado, aunque formen un conjunto. Seguiré usando trans-sensorialidad unidas por un guión para preservar su independencia dentro de la cooperación conceptual.

Dado que esto es así, también el **guión** gana sentido y significa un compromiso entre las dos palabras. Este compromiso tiene el carácter de puente más que de signo de separación. Es el paso entre los sentidos, lo que permite que haya un flujo de colaboración entre los sentidos para que se de la aportación de múltiples sentidos a la hora de acceder a la realidad, para poder representarla en una práctica artística.

Pasando a la palabra **sensorialidad** ésta se refiere a **sensorial**. Significa “de los sentidos”, que según el diccionario (Moliner, 1987) tiene relación con cada una de las facultades, localizadas en cada uno de los órganos sensoriales, con las que los seres animados percibimos el mundo exterior.

También se relaciona con la raíz **–estes** o **estes-**, como en anestesia, cenestesia –conciencia del cuerpo y del estado corporal, originada en sensaciones formadas en los órganos internos-; a los sentidos de **audición, gusto, olfato, tacto, visión**, y se relaciona con las palabras experimentar, apreciar, notar, observar, percibir, **sentir**, afectar, excitar, impresionar, educar, **conocer**. Perder los sentidos equivale a decir perder el

conocimiento; recuperar los sentidos significa **volver en sí**. También se refiere a **atención**, pues hacer algo con los cinco sentidos significa poner mucha atención y cuidado.

En la palabra **sentir** se encuentra una de las claves de la trans-sensorialidad, pues “toda visión es contemplación, como decía Goethe, un sentir total del Mundo, una teoría, pues teorizar es simplemente mirar con todos los sentidos abiertos. Cada sentido tiene su función propia: la vista, ver; el tacto, tocar; el gusto, saborear; el oído, escuchar; el olfato, oler; pero no se limitan a revelar los objetos por la impresión que causan, sino que éstos adquieren un *sentido propio*, singular (...) nuestro sentir une todos los sentidos y nos da una visión global del mundo” (Ortiz-Osés y Lanceros, 1997:751).

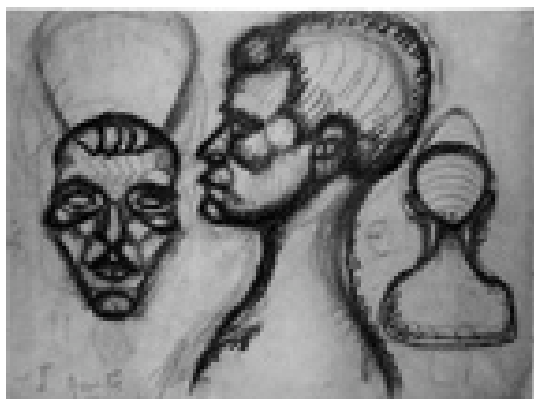
Sentir tiene como una de sus acepciones el carácter de notar. **Notar** significa ser capaz de percibir sensaciones o estar en estado de hacerlo; percibir alguna sensación a través de un sentido, siempre cuando este sentido no sea la visión, como por ejemplo en la expresión *siento el ruido de la respiración*; *sentir olor de rosas*, percibir en el propio organismo algún estado o alteración. Se refiere también a **acusar**, o sea, notar cierto estímulo externo y responder a él. Implica una relación trans-sensorial al menos en términos lingüísticos, pues en la expresión *sentir el ruido de la respiración* están íntimamente relacionados el sentido del tacto y el sentido auditivo para hablar de un movimiento corporal propio o ajeno que produce un ruido. Es como si el ruido se sintiera corporalmente y no solamente con los oídos. El mismo tipo de extrapolación se puede hacer con la expresión *sentir olor de rosas*. Es como si en este proceso olfativo también estuviera implicado el cuerpo como un todo, como si el cuerpo entero fuera una enorme nariz u oreja, o como si la piel, en lugar de poros, tuviera narices o tímpanos. Cabría la posibilidad de sentir el sonido con el cuerpo a través de sus vibraciones, sentir el olor a través de la piel o generar el tacto del olor o del sonido.

En cuanto a la palabra **tacto**, viene del latín *tactus*, derivado de *tángere* y se trata de un sentido corporal repartido por toda la superficie del cuerpo, con el que se percibe el contacto de las cosas y ciertas cualidades de estas cosas, como la temperatura o la textura. Se asocia a **dedo, piel, tentáculo, trompa, tiento**, y a los verbos **palpar, tentar, tocar**. Otra acepción la relaciona con la acción de tocar y ser capaz de **reconocer** con o por el tacto. Aquí vuelve otra vez la palabra conocer, asociada a un sentido corporal. También está asociada a la habilidad en situaciones delicadas y a la cualidad de la prudencia (Moliner, 1987).

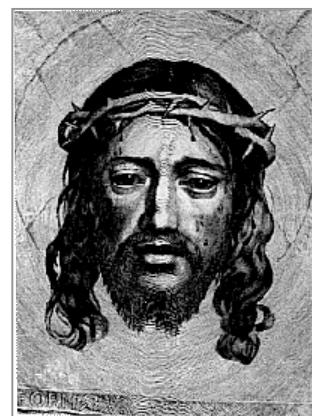
Olfato viene del latín, *olfactus* (Moliner, 1987), participio de *olfácere*, que está compuesto por las raíces de *olere*, oler, y *fácere*, hacer. Está asociado al acto de respirar por la nariz y a la captación de los olores. Por otro lado, también implica sagacidad, además de instinto o **intuición** para percatarse de las cosas sin necesidad de que estén muy claras ni de pensar mucho sobre ellas. Significa **adivinar**, sospechar, **curiosear**. Parece tener vínculos con la curiosidad humana y la capacidad para investigar partiendo de algo intuitivo y poco definido. Incluso de anticiparse al futuro. A través de esta característica se asocia a los otros sentidos en lo que se refiere a la capacidad que tiene cada sentido de ser una vía para el conocimiento.

Lo curioso es que cada uno de los sentidos, además de relacionarse con lo suyo propio, o sea, oler olores, palpar objetos, oír sonidos, también son puerta hacia el conocimiento menos estructurado, más indefinible, como la intuición, la prudencia, el saber estar y ser. Implican clarividencia, clauriaudiencia, telepatía, etc.

El olfato tiene la cualidad de evocar el pasado y el futuro, o en el centro, de verticalizar el tiempo⁸⁴, pero asociado al aliento y a la inspiración se refiere a la conexión lingüística entre las palabras espiral, inspirar y espíritu. “En un segundo el más leve perfume nos envía a las raíces de nuestro ser, nuestra vida entera se verticaliza por una sensación pasajera: hemos sido conectados a través de [...] algo como en una espiral, un camino que hemos seguido para llegar al mismo punto pero en otro arco. Todas nuestras experiencias son como esta esencia: las situaciones son recurrentes hasta el punto de la aburrida familiaridad hasta que las hayamos dominado a la luz de la primera ronda” (Purce, 1992:59).



Ejercicio de tacto
Joan Miró, 1926
Dibujo sobre papel



El velo de Santa Verónica
Claude Mellan
Grabado

Aunque no se aprecie en esta imagen desde el punto central de la nariz salen círculos concéntricos que se expanden por toda la superficie, asociando la sabiduría con el olfato

El sentido de la **audición** se asocia a **oír** y a **oído**, sentido con que se oye, a través del oído (órgano). Se refiere a la percepción de un sonido, percibir lo que se dice, escuchar, notar, atender o acceder a un ruego de alguien (Moliner, 1987). Algunas expresiones son interesantes pues se relacionan con otros sentidos, como por ejemplo:

- alargar el oído, que indica aguzar el oído, y me sugiere un desplazamiento extra corporal del órgano de la audición,
- llegar algo al oído de alguien, significa llegar a su conocimiento. Y en este sentido se enlaza con la palabra conocimiento que también ha surgido con respecto a los sentidos anteriormente estudiados,
- ser todo oídos, es escuchar con mucha atención.

El **gusto** está asociado a paladar, y a la sensibilidad para apreciar el sabor de las comidas, de obras artísticas, literarias o musicales y a la capacidad individual de apreciar lo agradable o desagradable de las cosas, a ser capaz de conocer su belleza. En ciertas ocasiones puede tener un tinte **colectivo**, con el sentido de gusto colectivo, ligado a la cultura como en la frase, *el gusto europeo por los viajes turísticos*.

Visión es acción de ver, vista; aptitud para ver; aparecido, aparición, ilusión o imaginación; cosa que se ve como si fuera real sin serlo. Se emplea en lenguaje informal

⁸⁴ Todos los sentidos tradicionales tienen estas potencialidades.

para decir que alguien se equivoca. En otro orden de significados aparece: alucinación, ánima, aparecido, aparición, delirio, **entelequia**⁸⁵, espectro, espejismo, espíritu, fantasía, fantasma, ficción, ilusión, imaginación, invención, quimera, sombra, sueño (Moliner, 1987). Está asociada al conocimiento y a los ojos; se relaciona con la acción de ver, con la mirada (extensión, fijación de la vista); con la apariencia externa o al aspecto de algo. Significa **ojo**, o sea, acierto o sagacidad para percibir cosas que otros no perciben.

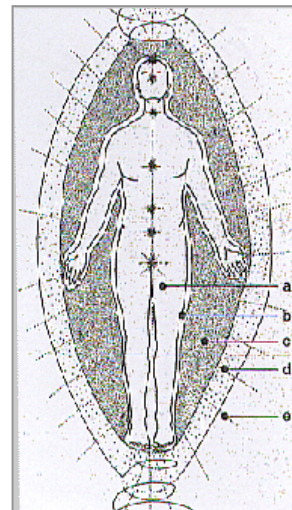
Vista es el conjunto de cosas abarcado con la vista desde cierto punto del espacio, un paisaje, panorama, como extensión natural que se ve desde cierto sitio, o posibilidad de ver un trozo de naturaleza desde un sitio determinado. Sirve para designar una fotografía, grabado, pintura o dibujo que representa áreas naturales o urbanas. Esta asociación visión -panorama- paisaje nos conduce a la necesidad humana de controlar grandes extensiones de territorio, por seguridad, al acúmulo de conocimiento en el tiempo y en el espacio para dominar a los demás y para sobrevivir. Existe una asociación entre paisaje y dominio territorial, militar, que es inexcusable.

La expresión compuesta *doble vista* indica la capacidad de adivinar cosas que no están al alcance de los sentidos. *Vista de lince* es sinónimo de sagacidad, mientras *vista de ojos*: acción de ver materialmente una cosa por sí misma (tribunales). *A la vista* se refiere a aparentemente, evidente, en perspectiva, pero *a simple vista* conduce a actuar sin profundizar mucho, superficialmente. *Aguzar la vista* es observar. Alzar la vista, elevar el pensamiento. *Conocer de vista*, conocer superficialmente. *De mucha vista*, de mucha apariencia.

Aunque cada uno de los sentidos tenga unas características específicas cuando los intentamos relacionar entre sí vemos que en todos ellos se hace referencia a conocer, o sea, el concepto **conocer** está en el corazón de todos los procesos perceptivos, y por eso conforma uno de los rizomas de nuestra red de conceptos.

Si consideramos la definición de la palabra sentimiento vemos que “los órganos de los sentidos en general, o sea, la sensibilidad, nos dan la objetividad presencial de los objetos y abren las puertas a su realidad definitiva, brutal, inmediata” (Ortiz-Osés y Lanceros, 1997:750). La palabra realidad aquí está usada con el sentido de existencia real. Afirma García Bacca que sentimos los sentidos porque “no solamente notamos que vemos, sino notamos que vemos con ojos”. Esto nos podría llevar a una reflexión sobre los límites de nuestra percepción.

Aunque determinados autores distingan entre lo sentido y el sentido, estos dos conceptos forman una unidad indisoluble pues el “dominio objetivo del sentido –ver una cosa y saber lo que es- no se puede separar de lo que se siente por ella. Esta es la experiencia básica de lo que llama García Bacca familiaridad. Es decir, por lo que sentimos con los sentidos, se nos hace habitable el Mundo y lo convertimos en morada.



Los cinco cuerpos:
(a) cuerpo físico;
(b) cuerpo etérico;
(c) cuerpo astral;
(d) cuerpo mental;
(e) cuerpo espiritual

⁸⁵ Enfatizo esta palabra pues es de gran interés para los argumentos de esta tesis como se verá al final.

Entre lo sentido y el sentir media la diferencia que existe entre lo subjetivo de un objeto y lo objetivo de un sujeto. Todo lo que veo, oigo y toco con los sentidos es, a su vez, sentido por mí” (Ortiz-Osés y Lanceros (1997:750). También los sentimientos están profundamente relacionados con los sentidos, y tiñen lo que experimentamos en una especie de desdoblamiento: lo que se siente, imagina o piensa no se separa de lo que se siente con los sentidos físicos. Así, “necesito ver para pensar, oír para representarme las cosas, tocar para valorarlas y poder sentir como verdaderamente son”. Para García Bacca los ojos piensan y el pensamiento es vidente, porque los oídos son oídos pensantes y el pensamiento piensa auditivamente. E inversamente, cada vez que veo, toco, gusto, también amo, sueño, y apetezco; es decir, los sentidos materiales son también espirituales, humanos porque son inteligentes, volitivos (Ortiz-Osés y Lanceros (1997:750).

La trans-sensorialidad y los sentidos internos

Las culturas antiguas se interesaron por el estudio de los cuerpos y los sentidos sutiles. Hay diferencias entre culturas pero en general casi todas asumen que los cuerpos sutiles pueden ser entendidos como cinco envoltorios energéticos de diferente tipo que se superponen unos a los otros y que componen el cuerpo humano: cuerpo físico, cuerpo etérico, cuerpo astral, cuerpo mental y cuerpo espiritual. Cada uno posee diferentes vibraciones –tanto con respecto a frecuencias como con respecto a propiedades- de energía. El más denso es el físico y el más sutil es el espiritual, pero el estado de vibración es variable y puede cambiar con respecto a la extensión, calidad y luminosidad. Por ejemplo, la presencia de pensamientos negativos, miedos, ansiedad o contactos con personas y ambientes de baja calidad energética perjudican el estado de los cuerpos sutiles. Pero, al revés, los estados mentales y ambientes elevados, los contactos con personas elevadas y las prácticas de meditación y prácticas de *asanas* –posturas- modifican las frecuencias y vibraciones de modo favorable.

El cuerpo etérico se asemeja al físico en su forma y dimensiones y es considerado la fuente desde donde el cuerpo físico extrae su energía vital. El Sol y todas las sensaciones físicas son las fuentes de la energía vital que es *absorbida por el cuerpo etérico*. Una vez absorbida la fuerza vital, el cuerpo etérico la retransmite a través de los nadi⁸⁶, -canales sutiles del cuerpo por donde fluye la energía vital-, y de los chacras⁸⁷– *órganos de recepción, transformación y transmisión de la energía sutil*- al cuerpo físico. Cuando el



Coyote, I like America and America likes me
Joseph Beuys, 1974
Acción en la Galería René Block
Nueva York,
21-25 mayo 1974

⁸⁶ Cada cuerpo energético tiene sus nadi, conectados con los del cuerpo energético más cercano, el etérico con el físico y con el astral; el astral con el mental, etc. Los nadi (en sánscrito significa vena o canal) forman una especie de red de canales de conexión como un sistema de arterias en los tejidos del cuerpo. La tradición afirma que son setenta y dos mil pero hay tres que son los más importantes, el Sushumna, vertical y central que alinea todos los chacras, sobre la columna vertebral, en torno al cual se enroscan las dos polaridades laterales, Ida, femenina, ying, y Pingalá, masculina, yang.

⁸⁷ En sánscrito significa rueda, remolino de energía. La tradición mística considera que hay ochenta mil chacras –minúsculos- en el cuerpo humano. Eso significa que cada pequeña parte del cuerpo humano funciona como un órgano de recepción, transformación y transmisión de energías sutiles.

cuerpo tiene cubiertas sus necesidades energéticas produce unos flujos de lo que se llama aura etérica, cuya radiación es muy similar a la de las plantas. Los chacras tienen forma circular o en embudo y movimiento arremolinado que es invisible al ojo físico pero que *es percibido por los sentidos sutiles*. Estos sentidos sutiles están dormidos en el ser humano con la excepción de algunas personas –videntes, clarividentes, etc.- que los tienen desarrollados.

En el cuerpo físico, los chacras se localizan en lo que en occidente se entiende por plexos. Su actividad es electromagnética y su conocimiento permite llegar a diagnosticar y curar enfermedades provocadas por las carencias o por los excesos de energía. En lo cotidiano se relacionan con los comportamientos humanos, el trabajo y las relaciones personales. En la dimensión temporal son testigos de la evolución personal o colectiva. En la dimensión mental se relacionan con los sistemas de pensamiento y de creencias. En conjunto son vehículos que permiten la expansión de la consciencia a todos los planos, no solamente al físico. Su desarrollo desbloquea los sentidos sutiles que tenemos dormidos como potencialidades latentes tales como la clarividencia, comunicación telepática, clariaudiencia.

El cuerpo astral está a continuación del etérico, tiene un aura ovoidal y sus dimensiones pueden superar en mucho las del cuerpo físico. Está asociado a la *percepción de las emociones, sentimientos y al carácter de las personas*. Actúa como una capa sensible para el registro de las emociones, incluso de todos los bloqueos emocionales generados en otras vidas⁸⁸ y está especialmente conectado con el plexo solar, área del cuerpo que se irradia desde el ombligo.

El cuerpo mental está más allá del cuerpo astral y se relaciona con todos los *aspectos perceptivos intuitivos o la generación de ideas o pensamientos a través de la intuición*. La materia que le constituye es más sutil que las de los cuerpos etérico y astral, cuyo color se hace más luminoso cuanto mayor es el nivel de consciencia de la persona.

El cuerpo espiritual posee la frecuencia vibratoria más elevada y la materia más sutil de todos. Su dimensión varía en función del nivel de consciencia del ser humano, incluso puede viajar grandes distancias del cuerpo físico y adoptar formas esféricas. Es el que *permite percibir la presencia de lo divino dentro de cada persona y participar de ella*, es considerado como la chispa divina, que nos acompaña en el transcurso de los renacimientos. También es el responsable de los sentimientos de unión con los demás con la naturaleza y el cosmos, con la *percepción de un todo integrado y de que formamos parte del universo*.

La percepción, la creatividad, el arte y los sentidos sutiles
--

Según la filosofía mística el nivel de

desarrollo a que puede llegar una persona depende del estado energético de sus chacras y del grado de consciencia alcanzado. Cuando están libres y pueden actuar como los vehículos de la percepción y de la consciencia que son, permiten que afloren los sentidos y las percepciones extra-sensoriales, que los órganos y las funciones vitales sean fuertes y la plena expresión de la creatividad y del ser humano en todas sus potencialidades. Algunos artistas han utilizado estos sentidos sutiles como parte de su

⁸⁸ Es importante considerar que estas filosofías y místicas consideran la reencarnación como un hecho.

proceso perceptivo a la hora de producir una obra. Entre estos encontramos a Sigmar Polke y a Beuys.

En mi opinión, cuando los sentidos sutiles son usados por los artistas surgen otros aspectos en la percepción humana. Algunos teóricos del arte ya habían considerado estos aspectos sutiles en sus teorías sobre el arte. Es el caso de Herbert Read, Maurice Merleau-Ponty, Jean Paul Sartre, Paul Valéry y Alois Riegl. Sin embargo, faltaría un estudio teórico, desde la historia del arte y de la estética, más profundo, amplio y actualizado de la interrelación entre los sentidos sutiles y el arte que tenga en cuenta las variadas prácticas artísticas de diferentes épocas y culturas.



Los poderes superiores me ordenan pintar la esquina superior derecha en negro
Sigmar Polke
Pintura sobre lienzo



Telepatía
Grupo Intro-visión
Dibujo sobre papel

Re-volviéndome sobre los cinco sentidos

Los sentidos humanos son elementos sensibles, a modo de sensores sensibles, capaces de recoger lo que les es pertinente según su especialización. Por ejemplo, la visión actúa como un sensor sensible táctil que recoge las vibraciones luminosas, el tacto es una superficie que nos recubre el cuerpo y recoge las impresiones de la forma matérica. El olfato es un campo sensible a las partículas de olor que viajan en el aire y tocan los receptores de olfativos situados en la nariz, la audición es como una superficie tímpano que capta las ondas de sonido por contacto, y el gusto se especializa en las moléculas que le tocan. Todos ellos tienen que ver con el tacto, pues es necesario que estas vibraciones, ondas o moléculas toquen el órgano del sentido para activarlo. Aquí aparece otra cuestión. El órgano de cada uno de los sentidos tiene una amplitud espacial distinta. El tacto no está sobre la piel, posee una burbuja de sensibilidad a varios tipos de elementos. Somos sensibles a las temperaturas, texturas, pesos y a las vibraciones. Un sonido puede producir una sensación táctil, un olor puede producir una sensación gustativa, una textura puede producir una anticipación gustativa, o sea los sentidos se cruzan entre sí.

Sin embargo, más allá de actuar como órganos o soportes sensibles a vibraciones luminosas, o presencias energéticas y matéricas, los sentidos en su despliegue más amplio nos permiten vibrar con lo que captamos. Un proceso perceptivo no visual, no auditivo, no táctil, no gustativo, no olfativo, por contraposición a los sentidos afirmativos, o sea, visión, audición, tacto, gusto y olfato, podría ser todo aquel que no permite la interpretación de lo que se percibe por la mente, es decir, que rompe

justamente una de las condiciones necesarias para que se produzca la comprensión de la forma y de la energía, para que se procese una comprensión más completa no filtrada por el intelecto en su eterno afán de entender lo que capta. Oliver Sacks dice que la visión es el resultado de un proceso de aprendizaje, afirmación que extendiendo a todos los sentidos, y si se rompe el proceso acumulado de aprendizaje y se vibra con lo que entra a través de los sentidos se puede llegar a percibir la realidad de modo diferente.

¿A qué son sensibles los sentidos humanos? Los sentidos humanos son sensibles a la forma, a la materia y a las energías y sus propiedades. ¿Y para qué los tenemos? Los tenemos para conocer y re-conocer. Nos sitúan en el presente, en cada instante del tiempo presente y del espacio, pero son capaces de transportarnos hacia el pasado o el futuro. Son vehículos o conectores que nos llevan hasta los archivos pasados de nuestra memoria de vida, donde todo lo que han captado se encuentra registrado, y también al futuro, porque nos proporcionan orientación espacio-temporal de la experiencia y de la imaginación; imaginación visual, auditiva, sonora, táctil, gustativa, olfativa.

Podemos visualizar a través de la memoria (aspectos más ligados al pasado) y de la imaginación (aspectos más ligados al futuro) de la visión, del tacto, del paladar, del olfato, del oído: memoria e imaginación visual, táctil, sonora, olfativa, gustativa. Además, según hemos visto, también podemos considerar su aportación sobre el futuro, como vista de futuro, tener tacto en las situaciones futuras, gusto anticipado, anticipación del ritmo de una música, olfato para prever el futuro. Estas segundas acepciones de las palabras ligadas a los sentidos me llevan a pensar que los nombres que usamos para definirlos los limitan. Volver a darles nombre podría traernos un cambio en cómo los usamos. Como todos los sentidos están conectados con el concepto conocer o re-conocer sería importante orientar el nuevo nombre en función de la búsqueda de conocimiento o re-conocimiento. Así, ampliando el modo de denominar a los cinco sentidos podríamos relacionar el olfato al *sentido del aliento*, la visión sería *sentido de la comprensión de la forma*, el tacto *sentido de comprensión de la forma y de la energía*, el gusto sería la *comprensión de la química de la materia* y la audición, el *sentido de la comprensión de la vibración*. Esta terminología desarrollada a partir de la palabra comprensión tiene muchas aportaciones.

Como hemos visto las superficies topológicas presentan geometrías que se asemejan más a la forma como nosotros interpretamos el espacio y el tiempo en nuestra vida cotidiana. Son membranas donde se confunden las relaciones entre los conceptos de dentro-fuera, arriba-abajo, antes-después. En mi opinión, todos los sentidos son conectores topológicos, elementos sensibles para la percepción íntima entre el exterior, el entorno sensible y el interior de la persona, sus archivos de memoria, sentimientos, emociones, inteligencia, y también entre el pasado y el futuro. Son puertas para la noción de momento eterno, un concepto que ha sido usado por varios artistas (James Joyce, John Cage –silencio-), y que forma parte de la búsqueda del concepto de tiempo a través del arte. Podemos hablar de visión interior, o de visión exterior, tacto exterior o de memoria del tacto, audición de sonidos, o ruidos externos, o de los registros de sonido que permanecen dentro de nosotros, de la memoria del gusto o del olfato y del gusto y olfato provocados por algo exterior.

Hay una correlación entre los sentidos y la psique⁸⁹. Solamente mediante la comprensión a través de la psique podemos captar todo lo que nos llega por los sentidos. Como afirma Oliver Sacks con respecto al sentido de la visión, la visión implica un proceso de aprendizaje acumulativo y dependiente de nuestra memoria (Sacks, 1999). Para ver necesitamos comprender, pues la visión es el resultado de esta comprensión, de este aprendizaje. Esta misma afirmación se puede extender a los otros sentidos: necesitamos comprender lo que oímos, lo que tocamos, lo que probamos u olemos para poder desarrollar el sentido de la audición, del tacto, del gusto y del olfato. Sin esta comprensión nuestros sentidos serían meros instrumentos mecánicos que no permitirían dar sentido a lo que vivenciamos y experimentamos. Tocar, ver, oler, probar, oír, sin comprender, no permite el aprendizaje acumulativo y, por lo tanto, no permite ejercer el sentido del tacto, visión, audición, gusto u olfato en toda su extensión. Los paradigmas creativos de varios artistas se dirige hacia la re-educación de los sentidos aprendidos. La mayoría de las obras Lygia Clark y algunas obras de Robert Morris reflejan este interés.

Por otro lado, nuestras emociones producen cambios y alteraciones en la percepción humana, clarificándola o empañándola. El amor hace ver mejor todo alrededor, pero la tristeza embota la vista y cierra el paso al mundo exterior. Percibimos menos. Y la depresión es el más negro agujero de la soledad de sí mism@. El paradigma creativo de Louise Bourgeois es un ejemplo de una artista que ha buceado en las emociones y en su memoria personal.

Con la visión nuestro cuerpo es del tamaño del paisaje. Creemos y somos más poderosos; con el gusto nos *intro-vertemos* y accedemos a las capas de memoria. Está mas ligado a *re-conocer* y casi siempre conocer algún sabor nuevo nos hace más vulnerables. El tacto se asocia a la vista pero cuando se usa solo y en la oscuridad produce inseguridad. Si nos hacen meter la mano en un agujero sin que hayamos visto antes cómo es por dentro, lo haremos con mucho recelo. El tacto sin la vista es una amenaza. Pero cuando el tacto no se asocia a la vista nos proporciona otro sentido del espacio, un tipo de espacio fragmentario, totalmente diferente de aquél proporcionado por la visión: el tipo de concepción del espacio que tienen los ciegos de nacimiento. El olfato se asocia al aliento y a la respiración, y nos conecta con lo espiritual/consciencia, lo sutil, además de conectarnos con la materia poco densa.

A parte de unir lo que recibimos o percibimos desde fuera con lo que sentimos sobre el objeto de nuestra percepción, esta característica topológica de los sentidos humanos nos permite conectarlos entre sí y así hablar de imaginación táctil, visión táctil paladar táctil, olfato táctil y audición táctil, o, al revés, de tacto auditivo, pues todo ruido o sonido es transformación de energía, es una transformación por fricción entre objetos y sujetos. Las posibles permutaciones son múltiples. El tacto entre dos tipos de materia por fricción transforma la energía en sonido. Por ejemplo, si alguien frena en seco, el ruido que nos hiere el oído viene de la transformación de la energía cinética del vehículo en energía sonora, ruido de la fricción. No deja de ser una huella, un registro de este sonido.

Si el tacto entre objetos produce sonido, el tacto de lo invisible, de las fuerzas no visibles tales como el calor, el frío, producen sensaciones que no se pueden traducir con

⁸⁹ La psique está formada por la mente y los sentimientos profundos y actitudes que forman parte de la naturaleza humana; se refiere también al alma.

palabras, aunque siempre lo intentemos. El contacto de una tiza sobre la pizarra produce piel de gallina, que es una sensación táctil asociada al sonido. La piel aterciopelada del melocotón en mi boca me produce una sensación física en todo el cuerpo, una sensación táctil de encogimiento. La visualización de alguien muy querido me produce un destello de sensaciones –emociones– en el plexo solar que no deja de ser táctil, por ser psico-física.

**Representación de lo inefable, de lo sutil,
de lo insensible, de lo poco perceptible**

La palabra inefable proviene del latín *inefabilis*, negativo de *affabilis*, derivada de *effari*, de *fari*, hablar. Se relaciona con indecible, o algo de tal naturaleza o tan grande que no se puede expresar con palabras. También se asocia a inexpresable, algo de naturaleza tan sutil, o tan grande en su bondad, que no se puede expresar. Indecible significa imposible de decir, inenarrable, indescriptible.

Sutil, significa casi sin materia. Proviene de *sotil*, del latín *subtilis*, de tela y éste de *téxere*, tejer. De ahí su asociación a muy fino, un filamento sutilísimo; aéreo, delicado, etéreo, evanescente. Impalpable, inasible, incorpóreo, ingrávito, inmaterial, leve, ligero, liviano, tenue, vago, vaporoso. Inaprensible, inasequible, inasible, indecible, inefable, preciso, metafísico, profundo, sublime. Quintaesencia. Idea de poca intensidad y gran penetración. Agudo y penetrante pero basado en cosas leves y poco perceptibles.

Me gustaría insistir sobre este último término, lo poco perceptible. La palabra perceptible significa apreciable, tal que se puede percibir o que se percibe con facilidad; susceptible de ser percibido o cobrado en cierta forma. Percibir, derivado de *percipere*, que a su vez proviene de *cápere*, captar, coger. Se asocia a advertir, apreciar, notar, enterarse de la existencia de una cosa por los sentidos o por la inteligencia servida por los sentidos. Cierta tipo de procesos trans-sensoriales, los que están en el Territorio IV y V permiten un tipo de percepción ligada a lo poco perceptible. Permiten recoger, apreciar, notar, anotar, registrar y transformar lo sutil, lo casi inasible, lo poco perceptible interno, ligado a la mente profunda, dándoles forma física externa para que lleguen a ser apreciados por el modo de percepción de la mente consciente, superficial. Son paradigmas que tratan de recoger las huellas de lo metafísico. Entre los paradigmas creativos que se inscriben en este modo de percepción, entre otros, está el de Jorge Oteiza, como tendremos oportunidad de analizar posteriormente.

Hasta aquí hemos transitado, superficialmente y a grandes rasgos, por las experiencias de varios artistas. El objetivo de este apartado ha sido apuntar como la trans-sensorialidad y la intersubjetividad están presentes y son distintas en los modos perceptivos de los varios tipos de paradigmas creativos.

Ahora veremos cómo estos modos perceptivos –trans-sensoriales e intersubjetivos– de los paradigmas creativos pueden ser discriminados través de cinco modos perceptivos a través de los cuáles cada artista enfoca su paradigma creativo hacia lo (1) físico, (2) lo cultural/ lo político, (3) lo emocional interno, (4) lo sutil y transcendental, y (5) lo holístico. En su conjunto estos cinco modos perceptivos –o cinco hilos– se enlazan para sostener la hipótesis de que el arte es siempre, en algún grado, un proceso trans-sensorial e intersubjetivo multidimensional. Ahora, en los siguientes apartados de este capítulo, penetraremos en el corazón de la Matriz del Árbol del Arte, soporte estructural necesario para la demostración de esta hipótesis, y cruce de los cinco hilos que tejen el mundo del arte.

2.2

Ygdrasil, el árbol del arte⁹⁰



*“Árbol, siempre en medio
De todo lo que te rodea,
Árbol que saborea
La bóveda entera del
cielo.” Rilke*

El Árbol del Arte
Cristina Miranda
2004
Fotografía y dibujo
digital

⁹⁰ La fuente de información sobre Ygdrasil y el simbolismo del árbol aquí presentado ha sido publicada en Crews, Judith (2003) “Forest and tree symbolism in folklore”, *Unasylya, The International Journal of Forestry and Forest Industries*, Roma, FAO, Food and Agriculture Organization of the United Nations. El dibujo del árbol es de elaboración propia.

Mi interés en generar modelos de conocimiento científico a través de modos de pensamiento propios del arte, me ha guiado en el proceso de transformar problemas en oportunidades de crecimiento. En cierta ocasión me preguntó una bióloga ¿puede el arte generar modelos? Lo que indica su duda es que no hay un sentimiento compartido entre artistas y científicos de que el arte pueda generar modelos.

Del silencio momentáneo de mi respuesta ahora sale esta contestación a través del Modelo del Árbol del Arte. Una matriz orientada por una hipótesis que se parece a aquellas frágiles telarañas que surgen en los rincones de las casas, para recordarnos que estos rincones han sido poco transitados, que no han visto la luz, ni han recibido nuestra atención durante más tiempo de lo deseado. Acumulan polvo pero surgen muy hermosas, guardadas por la araña que, sin saber de nuestro descuido, no siente el peligro y la amenaza que supone el hecho de que veamos un rincón que se escapa casi por completo a nuestra aséptica lógica de limpieza, que nos segrega de la convivencia con lo que suponemos que es diferente a nosotros. El peligro de la limpieza, de la homogeneidad de los criterios, las ganas de barrerlo todo, llevarlo todo a la claridad de la luz reflejada por la superficie libre de suciedad, conduce a un empobrecimiento de nuestro conocimiento de la realidad, y a la negación de las evidencias vividas desde la experiencia, algo contradictorio con la esencia del arte –y yo quisiera que también de la ciencia-, que en su búsqueda más elevada debe tender siempre nuevos puentes hacia el conocimiento del mundo, sin permitir su endurecimiento y entumecimiento.

En el proceso de construcción de este modelo empecé por dejar que los conceptos se fuesen depositando, sedimentando, creando sus propios vínculos de apoyo y relación con otros conceptos, sin obligarlos a situaciones rígidas o petrificadas. Empezaron a formarse nudos conceptuales diferenciados, unos más robustos que otros, con más vínculos, con más amplitud y alcance. Nudos que han surgido de mi atracción por estos dibujos, fotografías, grabados, pinturas y por las prácticas y glosas de los artistas, en fin por todas sus manifestaciones, cualquiera que sea su forma. Nudos que permanecen en una especie de limbo, casi en un doble mundo paralelo.

Muchas veces se trata de obras de arte estudiadas a través de otros puntos de vista. En otros casos son obras no conocidas, que pertenecen al campo de la experimentación plástica más experimental. Sin embargo, yo recojo a todos bajo el mismo techo.

Voy a tomar prestada una historia que leí en un texto de Bruno Latour (1998) sobre la expedición de La Pérouse por el Pacífico bajo el mandato de Luis XVI, con la misión específica de hacer un mapa mejor de la zona y de llevarlo a Versailles a su regreso. Tomaré este ejemplo como una metáfora de lo que siento sobre qué significa para un@ artista investigar sobre el arte.

Cuando La Pérouse llega a Sakhalin, la expedición no sabe si se trata de una isla o de una península y deciden salir de dudas preguntando a la gente de la localidad que se encuentra en la playa. Resultan ser chinos. Uno de ellos, un señor mayor, dibuja sobre la arena el mapa de su isla. En este mapa a escala detalla con precisión toda la zona, aclarando las dudas sobre la geografía. Sucedió eso cuando un joven se da cuenta de que la marea creciente estaba a punto de borrar el mapa: rápidamente coge un cuaderno y dibuja el mapa con un lápiz, fijándolo para siempre.

Lo que para el señor mayor era un dibujo efímero, que podía ser llevado por la marea, para La Pérouse era el objeto último de su misión, o sea, recoger una imagen de

la zona y llevársela a casa. El señor mayor no necesitaba un mapa; podía volver a dibujar sobre la arena tantos mapas cuantos quisiera. Él era de allí, conocía el lugar, y llevaba el mapa dentro de sí. Sin embargo, para La Pérouse el mapa era una cuestión de control del mundo; en el fondo era una cuestión de planificación estratégica, de geopolítica y de poder sobre un territorio extraño que no le pertenecía, pero sobre el que confluían diversos tipos de intereses: “los intereses comerciales, el espíritu capitalista, el imperialismo y la sed de conocimiento carecen de sentido si no se toman en cuenta la Proyección de Mercator, los relojes marítimos y sus marcadores, los mapas grabados en cobre, el mantenimiento de los diarios de navegación y las múltiples copias de los viajes de Cook que La Pérouse llevaba consigo.[...] Por otro lado, ninguna innovación en los métodos para calcular la longitud y la latitud, en la construcción de relojes, en la compilación de diarios de navegación y en la impresión de láminas de cobre tendría la más mínima influencia si no fuera un medio de unir, establecer alianzas y ganar nuevos e inesperados aliados en el lejano Versalles. Las prácticas en las que estoy interesado serían triviales si no tuvieron que ver con controversias, y forzaran a los discrepantes a creer en ciertos hechos y actuar de determinadas maneras” (Latour, 1998:85).

Comparto con Latour esta preocupación. Investigar sobre los procesos artísticos trans-sensoriales o trans-visuales gana sentido para mí justamente porque desvía la mirada hacia zonas oscuras del territorio del arte; zonas que, bajo mi punto de vista de investigadora, pueden generar nuevas aportaciones al campo artístico. Sin embargo, desde mi punto de vista como artista no necesito tener ningún mapa para caminar por este territorio, e incluso me atrevería a decir que podría llegar a perjudicarme, pues un mapa siempre ilumina cosas mientras deja otras cosas en la oscuridad. Prefiero una práctica artística arriesgada, fresca, una práctica a ciegas, que no me conduzca a los puntos de partida que ya conozco.

Todo eso es cierto para mí, pero la combinación de ambos intereses me sitúa en otro punto de vista bastante diferente con respecto al mundo. Siento la necesidad de organizar el conocimiento sobre algo que considero muy importante. Deseo llegar a comprender en profundidad el papel de los sentidos en el arte y los paradigmas creativos de los artistas en su contacto con el mundo. En mi opinión, esta parte del territorio merece mucha más atención que la que ha recibido hasta ahora y, sin lugar a dudas, me gustaría volver a mi Versalles interior con un mapa mejor. Sin embargo, al contrario de lo que pasaba con el mapa de La Pérouse, que tenía que fijarse para ser transformado en un instrumento de poder, el mapa que deseo dibujar tendrá siempre un carácter flexible, para que podamos seguir trabajando sobre él, que nos sirva de guía en continua transformación, y que nos ayude a perder el miedo a entrar en terrenos poco iluminados. Si este lento avanzar sobre el terreno oscuro sirve para derrumbar castillos teóricos o rigideces conceptuales, en el Versalles donde todos vivimos, estará más que justificado el esfuerzo del viaje.

Esta investigación ha sido un gran laboratorio, me ha transformado como persona, como artista y como investigadora. Tejer conceptos y obras con el doble hilo de la historia del arte y las aportaciones de la ciencia es similar a crear arte. El resultado de este viaje es este mapa que el mismo arte ha ido construyendo en el tiempo y que he tratado de recuperar, enfocando toda mi atención hacia los paradigmas de los artistas. Es un modelo para entender el arte como proceso trans-visual, trans-sensorial e intersubjetivo. Busco con él dar forma física a la hipótesis de mundo que nos regalan los artistas, una hipótesis que, como un rompecabezas, se ha ido construyendo a través de

cada obra de arte, de cada proceso artístico. Espero que nos sirva para ver por qué territorios viajan los artistas cuando crean, pues este saber puede ayudarnos a un mayor autoconocimiento como artistas, a comprender el arte como proceso trans-visual, trans-sensorial y de silencio del yo artístico, y a no perdernos en el mito de la visualidad retiniana.

Empezaremos por la historia mítica de Ygdrasil y de Odin, el Dios semiciego, símbolo del artista que tiene un ojo abierto para ver el exterior y un ojo cerrado al exterior pero abierto a su interior. Serán presentadas las láminas que componen el Modelo del Árbol del Arte como una de las aportaciones más significativas de esta tesis. En la Lámina I muestro cómo se produce la traducción de los mundos simbólicos del árbol a los cinco territorios del arte. En la Lámina II están desglosadas las características de la atención en cada uno de los territorios; en la Lámina IV están situados los artistas en función de sus paradigmas en los territorios por donde circulan; en la Lámina III se presentan los conceptos que ayudan a la comprensión de las características de los paradigmas que son activos en cada territorio; y en la Lámina V serán situadas algunas obras, a título de ejemplo, de una actitud de silencio del yo artístico.

2.3

El ojo abierto y el ojo cerrado del artista

En la mitología nórdica se cuenta que Gylfe, rey de Svithiod, fue a visitar a los dioses Hög (Alto), Jämnhög (Altísimo) y Tredje (Tercero) y ellos le contaron la siguiente historia del origen del mundo.

En el comienzo estaba el abismo Ginnungagapet. Al norte se encontraba Nifelheim, un mundo frío y oscuro, donde brumas heladas salían del pozo Hvergelmer. Muspelheim, era un cálido lugar al sur gobernado por Surte con su espada de fuego. De las brumas heladas de Hvergelmer nació el riachuelo de Elivagor, que fluía por el Ginnungagapet llenándolo de hielo. Mientras se llenaba de hielo, en Muspelheim se formaban llamas de fuego que caían en el mismo abismo mezclándose con el hielo y transformándose en gotas de fuego y agua. Estas gotas hidro-ígnicas dieron origen a dos grandes seres: la vaca Audhumbla, que se alimentaba del agua del hielo depositado sobre las rocas, e Ymer, que con sus cuatro bocas se alimentaba de la vaca. Del aliento de Audhumbla surgió el primer hombre, Bure, quien, después de crear a su esposa dió inicio a la dinastía Asa, en la cual nacerían Odin, y sus hermanos Vile y Ve.

El destino de Odin era manifestar la creación. Mató a Ymer, con la ayuda de sus dos hermanos, y usó su cuerpo como el suelo del nuevo mundo. Su sangre la transformó en el mar, su cráneo en el cielo. De sus huesos Odin hizo las montañas, de su cerebro las nubes. Molió sus tejidos y músculos en el gran molino Grottekvannen, alrededor del cual gira el eje principal del Universo, para transformarlo en polvo. Con las cejas de Ymer fue creado el muro protector contra el entorno inhabitable. Midgard fue el nombre dado a este nuevo mundo.

Del abismo Ginnungagap crece un árbol, un fresno, Ygdrasil. Las ramas del gigantesco árbol cósmico Ygdrasil – también llamado Casa de Odin-, cubren, unen y abrigan a los nueve mundos conocidos. Debajo de sus tres raíces están los tres dominios: Asgard, Jotenheim y Niflheim. A cada uno de estos dominios le corresponde una fuente, Hvergelmir (Fuente de los Ríos), Mímisbrunnr (Fuente de la Sabiduría) y Urdarbrunnr (Fuente del Destino). La Fuente de la Sabiduría está guardada por Mimir y la fuente del Destino por los Norns. La Fuente de los Ríos es llamada la Tetera Estruendosa.

Varios son los seres que habitan el árbol. Cerca de la Fuente de los Ríos vive el dragón Nidhoog que se alimenta de sus raíces. Cuatro ciervos, que representan los cuatro vientos, viven en sus ramas y comen sus brotes. La ardilla Ratatosko, o dientes dulces, es el correo en el sentido vertical -arriba-abajo- del árbol, y tiene por objetivo en la vida provocar una lucha entre el águila y el dragón Nidhogg. La serpiente Vidofnir, es considerada la serpiente del árbol y vive junto a otras serpientes en las raíces. En la rama más alta hay un águila dorada y entre sus ojos se sienta el halcón Vedforlner. La red tejida por las raíces y ramas del gran fresno Ygdrasil mantienen el cielo, la tierra y el mundo subterráneo unidos, a la espera del día -Ragnarok-, en el que un gran fuego -Surt- hará arder el árbol entero.

Odin es un dios semiciego, cuyo único ojo con vista brilla como un sol. Dió su ojo derecho a cambio de un sorbo del agua de la fuente de la sabiduría (Mímisbrunnr). Es un dios que se dedica tanto a la guerra como a la sabiduría y al arte de la poesía; un dios que pasó nueve días colgado del árbol Ygdrasil por su propia espada, en una actitud de sacrificio personal y para aprender las dieciocho runas y nueve canciones del poder.

Odin es un mediador entre el mundo visible y el invisible; puede invocar la sabiduría de los espíritus. La sala de su trono en Asgard se llama “Balda de los caídos”. Desde ahí él observa los nueve mundos. En cierta ocasión caminando con sus hermanos por la playa encontró dos árboles, Ask y Embla. Los liberó de la inmovilidad de la tierra, dotándolos con sangre, poder de locomoción, inteligencia, voluntad, fantasía y espíritu. Los conformó a su imagen y semejanza. Estos dos árboles son el origen de toda la humanidad.

Los árboles estimulan la imaginación: son seres vivos aparentemente inmóviles pero con un intenso proceso interno de autogeneración, regeneración y producción. Simbolizan medios de comunicación y sirven como vehículo entre distintos mundos. La analogía entre su forma y la forma humana es fluida: un tronco central, con brazos y dedos a modo de ramas, la corteza-piel. Una antropomorfía vegetal. Gaston Bachelard equipara los árboles con la imaginación diciendo que la imaginación “tiene las virtudes integradoras del árbol, sus raíces y ramas. Vive entre el cielo y la tierra. Vive el árbol cosmológico, el árbol que epitomiza un universo, que hace un universo”.⁹¹



Figura :
Ygdrasil,
el árbol.
Folkard, Richard
(1884)
Plant Lore, Legends
and Lyrics, Londres

⁹¹ En varios campos del conocimiento hay múltiples analogías que comparan los procesos orgánicos del árbol con otros procesos culturales y tecnológicos. Paul Klee ha usado una analogía entre los procesos orgánicos de un árbol y las fases de la creación artística. En mi propia investigación plástica el árbol ha

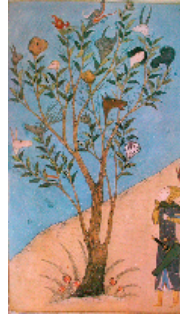
La imagen del árbol ha sido usada en muchos campos del saber, bajo la forma de diagramas genealógicos o esquemas arbóreos: en la búsqueda de las raíces lingüísticas por la filología, los árboles de distribución de energía eléctrica, los flujos funcionales de la arquitectura, los dibujos anatómicos de los sistemas circulatorio y respiratorio humanos, los mapas mentales y las analogías con la búsqueda espiritual. Vemos árboles fractales y a gran escala. El árbol es un símbolo culturalmente muy asimilado que une la tierra con otros mundos.



El nacimiento de Adonis Dios de la vegetación, de un árbol de mirra, después de 10 meses de gestación
Siglo XVI, Urbino



El árbol de la vida y de la ciencia
Bronce, India 1336-1546



El árbol hablante de Alejandro Magno
Miniatura del Sha Namah, Persia, siglo XV



El árbol de la Historia
Miniatura de Liberfigurarum Joachim de Florris



Ciervo comiendo el Ygdrasil, el árbol del mundo
Relieve Stavkirke, Urnes, Noruega

Árbol de Casas
Paul Klee, 1918
Acuarela



En la simbología de un árbol coexisten tres mundos: el terrenal (tronco), el subterráneo (raíces) y el cósmico (ramas). El tronco del árbol representa la conexión de lo terrenal con el mundo superior de las ramas y con el mundo inferior de las raíces. Muchas construcciones arquitectónicas representan esta conexión vertical-horizontal cósmica, un modelo de la realidad, mapa o estructura del universo. Los celtas interpretaban el universo como un árbol inmenso, cuyas raíces estaban metidas en la tierra mientras las ramas alcanzaban el cielo: un árbol tomado como un conector cielo-tierra.

Tomo a Odin, este Dios con un ojo abierto y otro cerrado, con la capacidad de mirar simultáneamente al exterior y al interior, como el símbolo del artista sobre el que escribo esta tesis. Un Odin de quien todos los seres humanos descendemos, a través de nuestro origen arbóreo y, en especial, del que descendemos



El abeto,
Paul Klee, 1940,
Berna

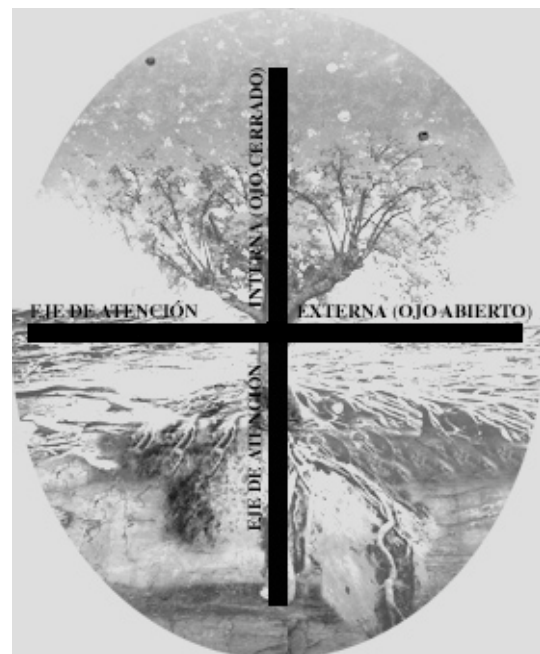
estado siempre presente, una presencia que ahora retomo y modifico. En este sentido agradezco las conversaciones informales con la artista Edna Rezende que me han ayudado a recordar este hecho.

todos los artistas, por nuestra capacidad de mediadores entre lo visible y lo invisible, por nuestra capacidad de tener un ojo cerrado (pero que mira al interior) mientras vemos el exterior con el otro.

El árbol es un mapa de la actividad psico-física creadora del artista. Todo proceso artístico tiene algo de vegetal; el artista-árbol, es un ser humano que encarna el proceso vegetal de creación artística. Paul Klee ofrece una analogía entre el proceso creativo artístico y los procesos vegetales. Esta analogía puede ser extendida a los conceptos de trans-sensorialidad e intersubjetividad que desarrollamos: “la savia se eleva desde las raíces hasta el artista, fluye por él y por sus ojos. Él es el tronco del árbol. Embargado y conmovido por la fuerza de la corriente dirige su visión hacia la obra. Visible por todos los lados la copa del árbol se despliega en el espacio y en el tiempo, y lo mismo ocurre con la obra”⁹². Como se puede ver en el dibujo de Klee la ‘K’ de su firma se alinea con el tronco del árbol.

Hijos de los árboles somos los artistas en nuestra tarea de crear y, como los árboles, creamos desde dentro y desde fuera, desde lo visible y desde lo invisible; hemos sacrificado uno de los ojos para acceder a lo invisible, mientras tenemos el otro bien abierto para relacionarnos con el exterior.

Esta imagen de artista árbol, hijo de un Dios semiciego, es la matriz sobre la que genero el modelo del Árbol del Arte, un modelo para la comprensión del arte como proceso multidimensional, trans-visual, trans-sensorial y de silencio del yo artístico. El árbol-artista –Ygdrasil- será el soporte y el modelo dinámico, tanto para el desarrollo de la hipótesis en la que afirmo que el arte es un proceso multidimensional, trans-visual e intersubjetivo, como para situar las



obras que analizo. Creo un modelo-árbol para hacer una representación orgánica y poética del arte desde el artista, una identidad fluida, trabajando topológicamente en un escenario (simbolizado por los cinco territorios de su actuación). Cada parte del árbol es una analogía de los distintos territorios de la creación artística.

La realidad, o mundo de actuación de los artistas, es construida a través de sus paradigmas creativos, prácticas y actividades. Según Berger y Luckman el orden social [o realidad, y, en este caso, el mundo tal y como lo construyen los artistas] es producido constantemente por el ser humano, en el curso de su continua externalización, “el orden social no forma parte de la ‘naturaleza de las cosas’ y no puede derivar de las ‘leyes de la naturaleza’. Existe solamente como producto de la actividad humana. No se le puede atribuir ningún otro estatus ontológico sin confundir irremediamente sus manifestaciones empíricas. Tanto por su génesis [resultado de la actividad en el pasado] como por su existencia en cualquier momento del tiempo [necesita ser constantemente

⁹² Conferencia de Paul Klee en 1924 *Sobre el arte moderno* (Cook, 1994:93).

producido para mantenerse] es un producto humano” (Berger y Luckman, 1979:73). Como señalan estos autores, para “poder analizar esta realidad [...] es preciso referirse a las interpretaciones de los participantes y no olvidar que la conciencia es siempre intencional, siempre apunta, o se dirige, a objetos. Objetos que pueden experimentarse como parte del mundo físico exterior o como un elemento de una realidad subjetiva interior (mundo de los objetos, mundo de mis pensamientos, mundo de mis sueños). Nuestra conciencia es capaz de moverse en diferentes esferas de realidad y, por lo tanto, somos conscientes de que el mundo consiste en realidades múltiples” (Tejerina, 2002:92). No nos cabe juzgar la verdad o falsedad de las hipótesis de realidad que nos ofrecen los artistas, sino considerarlas como “objetos necesarios de indagación de los modos en que se construye socialmente el sentido de la realidad social que los sujetos usan y se solicitan recíprocamente interactuando” (Tejerina, 2002:92). En nuestro caso, la construcción individual y colectiva de la realidad multidimensional por los artistas ha conformado un conjunto de territorios cuyos dominios y características trato de recoger en el modelo que denomino el Modelo del Árbol del Arte.

Como el árbol, en su proceso de creación, el artista hunde una parte de sus raíces en la tierra, lanza parte de sus raíces al aire, entra en contacto con el mundo externo a través de la respiración y la fotosíntesis de sus hojas, produce flores y frutos, genera amentos para su reproducción como especie, engruesa la corteza para defenderse de los ataques del medio ambiente y para aislarse. Al mismo tiempo que el paso del tiempo se registra en el aumento del espesor de su tronco, sus frutos y flores van depositándose a su alrededor al caer en la tierra -el campo de producción artística⁹³ de su época- fertilizándola, enriqueciéndola. Por otro lado, este humus artístico, y extra artístico, sirve para alimentarlo a través de sus raíces -formando el imaginario del artista-, mientras su copa se eleva y alcanza el cielo.

La fenomenología del árbol nos ayuda a comprender al artista en sus desplazamientos topológicos entre la múltiples dimensiones interiores e interiores de la realidad. Al igual que Paul Klee se incorpora al árbol haciendo coincidir su firma con el tronco, yo también me incluiré entre los personajes y huéspedes que habitan el árbol tanto durante la elaboración de esta tesis como a lo largo de mi práctica artística.

Habitando el árbol que soy trataré de comprender al bosque, identificando los elementos, sus fases, viviéndolos desde el interior. Hacerse artista es aprender a habitar el árbol desde su interior, vivir la creación a través de sus partes o dando preferencia solamente a algunas de ellas. Por eso cada artista es un tipo de árbol distinto: unos tienen mucha corteza, otros mucha copa y poca raíz, otros son sólo raíces. En otros las raíces son muy profundas mientras que en algunas especies son aéreas y se mueven al ritmo del viento. Al final de la investigación podría dibujar el bosque tipológico de la creación artística. La imaginación iluminada por la imagen del árbol, de los elementos, partes y procesos que lo conforman será la brújula para navegar por el mapa en este recorrido de la investigación, pues investigar puede ser un proceso análogo a imaginar y a crear, investigar los aspectos subterráneos, aéreos y terrestres de los procesos artísticos. Barnett Newman dijo que “Adán, al comer la fruta del Árbol de la Ciencia, buscaba el poder de la vida creadora, ser como Dios, un creador de mundos, [...] son el poeta y el artista quienes se preocupan por la función del hombre original y quienes buscan conseguir su estado creador. ¿Cuál es la *raison d'être*, cómo puede explicarse

⁹³ Ver Mendez (1995:281-282) sobre el concepto de campo de producción artística en Bourdieu.

este impulso aparentemente insano que el ser humano siente para ser pintor y poeta si no como un acto de desafío contra la caída del hombre, y un deseo de volver al Adán del Paraíso? Pues los artistas son el primer hombre” (Chipp, 1995:588).

El sociólogo Harold Garfinkel dice que podemos observar los hechos, las cosas, los datos que conforman las estructuras formales de las actividades y acciones prácticas que desarrollamos. Afirma que todo hecho social, que aquí entenderemos como artístico, es fruto de un conjunto de realizaciones o procesos mediante los cuales se crean y sostienen, de manera constante, las características (percibidas como estables) de escenarios socialmente organizados (Pollner, 1974).

Los artistas han construido un mundo por el cual viajan en sus poesis. Este escenario-mundo es el Árbol del Arte. Así, habitar el árbol de la investigación será co-habitar con los artistas en sus árboles, pues cada artista construye su propio escenario de actuación, su propio árbol del arte; pretendo hacerme su huésped, casi su doble, encarnarme en las formas específicas de sus troncos, cortezas, ramas, raíces y mirar al cielo desde sus copas, comer sus frutos, ver a través de sus mentes, sentir sus penas, deseos e intenciones, sentir la *kunstwollen*⁹⁴, expresada en sus obras, tanto desde las obras –sus frutos- como desde la fuente desde donde han sido generadas. Compartir la intimidad con cada artista en la medida de mis posibilidades y utilizar mi propia experiencia en los procesos de creación para la comprensión de sus peculiaridades.

El conjunto formado por los árboles del arte constituye el gran Árbol del Arte. Este gran Árbol es un punto holográfico, un punto que contiene el todo y a la vez constituye el todo, un todo construido por todos los egos integrales o fragmentados de los artistas y que forma el retrato del yo colectivo del arte.

El Árbol no es sólo un modelo, es un simulacro del yo colectivo de los artistas y de cómo este yo incluye lo trans-sensorial y lo intersubjetivo en su forma de estar en el mundo: un yo colectivo que alberga todos los demás yos que le conforman.

Enganchándome en el tren de pensamientos de Ogilvy, sitúo al Árbol dentro de “la lógica de la unidad transpersonal, colectiva que no sacrifica la distinción de las personas que son sus componentes” (Ogilvy, 1979:135). Y completamente en línea con las huellas dejadas al paso de este tren veo que este Árbol es un modelo flexible, que cambia a cada momento, y que “al mismo tiempo cada momento comprende todo lo que ha pasado anteriormente”, y así como la semilla contiene el todo el todo contiene la semilla; el momento contiene la eternidad y la eternidad el momento.

Comprender el arte como proceso trans-visual implica un desafío complejo. Ha sido una necesidad generar un modelo capaz de servir como representación simbólica que recoja las principales características de la interioridad y de la expresión externa del arte. El objetivo de todo modelo es simplificar y, al mismo tiempo, hacer más

*Como las hojas
de los árboles nacen y mueren,
así pasan en el hombre las edades:
unas hojas tumban por el suelo
los vientos fríos de otoño*

*y otras cría la selva cuando
florece, y ufanas crecen en el
aliento vital de la primavera;*

*y las generaciones de los hombres
así son: esta crece, aquella muere.*

Homero, La Iliada

⁹⁴ Utilizo aquí el concepto de Alois Riegl de *Kunstwollen*, o voluntad artística como un principio que permite que el investigador se pregunte sobre la esencia de la obra desde el punto de vista de las condiciones de su creación.

comprensible la multiplicidad de la realidad: los modelos estructuran nuestra percepción, ayudan a entender y digerir las experiencias.

La imagen del árbol también sirve para integrar el conjunto de fases del proceso creativo. Todo proceso artístico es una unidad hecha de fases, de partes y pliegues y, por otra parte, se integra en un medio donde se da la presencia de varios actores y elementos: lo interno y lo externo se encuentran en la corteza. Como investigadora me sitúo dentro del árbol como punto holográfico, quiero vivirlo y pensarlo desde su interior, para ver, desde el punto de vista del paradigma creativo del artista, cómo este artista percibe, transforma y transmite sus experiencias.

El proceso artístico es un drama psico-físico cuya acción –en tres fases- se desarrolla en los mismos escenarios o mundos en los que se desarrolla el árbol. Son los paisajes que dan origen a los cinco territorios psico-psíquicos en los que se desarrolla el proceso creativo del artista. Cuando tratamos de comprender un proceso creativo (en cada momento y en cada fase) es importante saber discriminar entre los distintos paisajes psico-físicos en los que situar el punto de vista –o enfoque o voluntad- del artista en el mapa arbóreo propio de su actuación. Cada artista pone su atención y énfasis en un territorio del mapa, en ocasiones de manera distinta en cada obra y en cada fase (captación, transformación, transmisión). Eso implica que el artista también puede cambiar de Territorio a lo largo de su vida y en cada obra. Sin embargo, muchas veces los artistas tienen una tendencia a enfocar su actividad casi siempre hacia un mismo territorio en detrimento de los demás. Por otro lado, también es importante saber distinguir las características de cada territorio y saber relacionar cada una de ellas al territorio pertinente. No confundir, por ejemplo, el concepto de tiempo que puede existir en el Territorio III, con el tipo de tiempo de la mente subconsciente profunda que domina en los territorios I, II, IV y V.

Cada uno de estos territorios tiene una matriz profunda y otra superficial. La matriz profunda es la que da forma a todas las características de este territorio. Esta matriz profunda generadora de la forma se concreta en las manifestaciones superficiales de la matriz, y aunque limita la forma de la manifestación superficial, permite libertad en la multiplicidad de manifestaciones diferenciadas superficialmente pero no profundamente. Así podremos encontrar obras y procesos artísticos distintos que pertenecen a la misma matriz profunda, al mismo territorio, y que aparentemente no tienen similitudes formales a nivel superficial. Por otro lado, encontraremos obras que pertenecen a dos matrices profundas distintas –distintos territorios- en función de la fase del proceso creativo analizado.

2.4

Las tres fases del drama psico-físico de la creación artística

Volviendo al árbol como metáfora orgánica, analizamos al artista trabajando, como representación de una identidad dinámica en acción. Cada parte del árbol es una fase del proceso de trabajo artístico. Podemos leer el árbol como un texto procesual para comprender los paradigmas creativos; el árbol procesual es un libro abierto desde muchas perspectivas. El árbol-artista pasa por varias etapas:

- (1) la nutrición: hay una conciencia de falta que genera búsqueda de alimento, es decir, la percepción (atención+intención);
- (2) la digestión y transformación: en esta etapa el artista asimila la sustancia de la que se nutre. Esta sustancia será, en un segundo momento, transformada en su propio cuerpo, memoria e imaginario, o en su obra -flores y frutos;
- (3) la transmisión: estas flores y frutos serán ofrecidos al mundo externo como obras;
- (4) la recepción y la retroalimentación: los frutos –obras- serán recogidos por los demás, o caerán al suelo pudriéndose, enriqueciendo la tierra y alimentando tanto a otros árboles cercanos como al mismo artista-árbol.

El árbol y sus procesos internos simbolizan la estructura de la acción del artista durante el proceso creativo, ofreciendo un mapa que nos permite viajar por la actividad del artista desde dentro y hacia fuera, y ver cómo todas sus acciones están entretejidas y conectadas.

Como he dicho anteriormente, a los efectos de esta tesis considero que el proceso artístico se divide en tres fases: captación, transformación y transmisión-recepción. Unifico las fases de transmisión y recepción porque el punto de vista de la investigación es el punto de vista del artista, y no del receptor. En este sentido lo que me interesa es conocer el paradigma creativo del artista en relación con la transmisión de los contenidos de su trabajo, la intencionalidad del artista en la transmisión y ver cómo se dirige al receptor, no cómo la obra será recibida desde el punto de vista del receptor.

El artista tiene experiencias que capta viviendo y observando a través de sus sentidos externos e internos, y de su mente, emociones, pensamientos, cuerpo, creencias, filtros culturales, modelos simbólicos, tecnológicos y procesuales. Estas experiencias son transformadas en su acervo de memorias. El artista es un registrador, un alimentador de memorias con sus experiencias internas y externas. Estas experiencias son registradas en su memoria personal, de un modo más o menos fidedigno, de acuerdo con las características del filtro cultural que tenga. Cuanto mayor es la capacidad del artista de observar en todas las direcciones (interna y externa) mayor será la riqueza de estas experiencias. El aumento de la sensibilidad en la observación trae el aumento de la capacidad de acceder al mundo exterior e interior, y de transformar este mundo en experiencia interior y memoria. Este aumento en la sensibilidad está directamente relacionado con la capacidad de autoobservación del artista, con la capacidad para darse cuenta de la existencia de filtros culturales y pre-conceptos, y así poder atenuar su influencia. Este aumento de la sensibilidad también enriquece la memoria pues conlleva una mayor capacidad para observar, captar y transformar experiencias en memorias, y para enlazar estas memorias con el acervo histórico personal, el imaginario personal interior. Nos hacemos más receptivos y más conscientes de nuestros sentimientos y pensamientos.

Los métodos de silencio del yo artístico son métodos para reducir el poder de la mente cultural en los procesos de captación, transformación y transmisión de un proceso de creación artística. Abren las puertas a otras formas de la alteridad en la creación.

Recapitulando el proceso creativo en su integridad, el artista en primer lugar recibe sus impresiones internas y externas, las transforma en experiencias, enlazándolas con su depósito de memorias, sentimientos y pensamientos personales o colectivos y devuelve estas impresiones y memorias al mundo externo, en un proceso donde están integrados muchos factores y muchas capas de experiencia. La visión puede ser una de

las vías iniciales por las que un artista accede al mundo externo o un receptor recibe una obra, pero no es la única vía; su importancia queda muy diluida cuando observamos todo el proceso de creación en el que están implicados tanto los sentidos internos como los externos, además de la memoria, la imaginación, la racionalización y la transformación de todo lo que es percibido por el artista a través de su paradigma creativo. Así, un proceso creativo es un proceso psico-físico, vital, histórico, sinestésico, con base en los sentidos físicos y sutiles, en la memoria y en los sentimientos y pensamientos del artista. El proceso creativo se produce de un modo integrado, trans-sensorial e intersubjetivo, que enriquece tanto la memoria y el imaginario personales del artista como el imaginario colectivo a través de su obra. El arte es un proceso trans-visual y una obra debe ser considerada como el fruto de este proceso complejo.

En la fase de transformación de esta memoria enriquecida por la experiencia en obra, el artista puede enfocar su interés hacia tres tipos de memoria: su memoria personal, la memoria colectiva y la memoria de la naturaleza; y lo puede hacer tanto mirando en su interior, transformando las imágenes mentales, pensamientos y sentimientos en la materia prima de su obra,⁹⁵ como enfocando su interés en el exterior, recogiendo testigos y vestigios físicos de esta memoria, guardando recuerdos y objetos que atestiguan situaciones y eventos.

2.5

Los tres mundos simbólicos del árbol y los cinco territorios del proceso de creación artística

Los tres mundos simbólicos del árbol unidos por el tronco (el artista) pueden ser comparados con las tres fases de la mente humana que hemos citado anteriormente: consciente, subconsciente y superconsciente⁹⁶.

Mundo 1: la etapa autoconsciente o consciente corresponde a las raíces superficiales y a las ramas bajas. También es la parte del intelecto y puede dividirse en dos etapas, no-simbólica y simbólica.

Mundo 2: la naturaleza subconsciente corresponde a las raíces profundas.

Mundo 3: el superconsciente corresponde a las ramas altas.

Estos tres mundos simbólicos del árbol se expanden a los cinco Territorios del Arte (ver **Lámina I: El Árbol de los cinco Territorios del Arte**).

⁹⁵ Este sería el caso de Louise Bourgeois, que trabaja con la memoria de sus sentimientos y recuerdos.

⁹⁶ Sobre estos tres conceptos, ver Malevich, Freud, Lacan, Jung, Sheldrake y Stanislaviski.

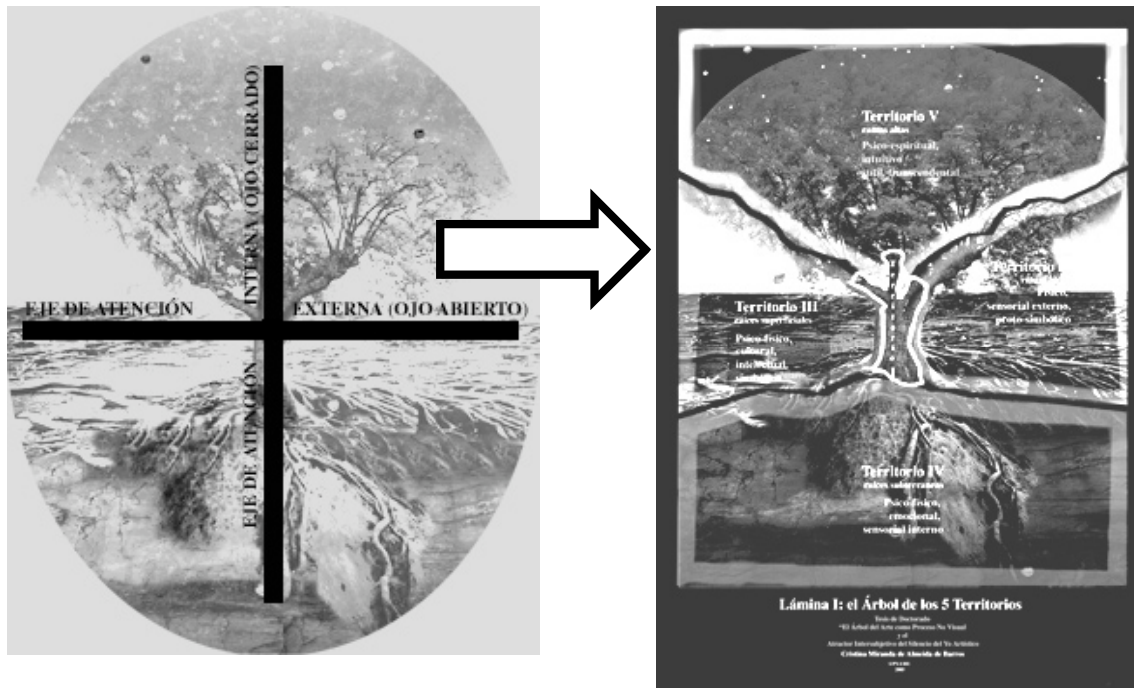


Lámina I:
El Árbol de los cinco territorios del arte.
Tamaño reducido
Ver lámina ampliada.

2.5.1 **Tronco** (en el árbol) y **Territorio I** (en el proceso artístico): es el artista con un ojo abierto y otro cerrado a la vez. En el árbol simboliza el artista cuyo paradigma creativo holístico está basado en la síntesis de los cinco territorios. Un paradigma que funciona en el cruce-encuentro entre el mundo interior (superconsciente y subconsciente) y el mundo exterior (terrenal, autoconsciente)⁹⁷.

⁹⁷ Podemos recuperar esta idea holística del ser humano en las palabras de Jean Genet y extenderla al artista cuyo paradigma creativo se sitúa en el Territorio I: “¿Cómo -fui incapaz de decirlo-, pasé del conocimiento de que cualquier hombre es parecido a cualquier otro, a la idea de que cualquier hombre es todos los demás hombres? Pero esa idea estaba en mí. Estaba como una certidumbre. Más claramente [...] había podido enunciarse por este aforismo: *en el mundo sólo existe y sólo existió siempre un único hombre*. Está por entero en cada uno de nosotros, es pues nosotros mismos. Cada cual es el otro y los otros. En el abandono vespertino, una clara mirada intercambiada –penetrante o apenas posada, yo ignoraba la técnica- nos daba cuenta de ello. [...] Ningún hombre era mi hermano: cada hombre era yo mismo, aunque aislado, temporalmente, en su corteza particular” (Genet, 1996:102-3).

2.5.2 Ramas (en el árbol) y Territorio II y Territorio V (en el proceso creativo): En

el árbol las ramas corresponden al escenario cósmico, espiritual. En el proceso creativo éstas asumen un carácter diferenciado entre:



(1) **Ramas altas y Territorio V:** A las ramas altas corresponde el escenario cósmico ligado a los arquetipos, a la inteligencia de la naturaleza (procesos matemáticos de la naturaleza) y de la vida,⁹⁸ comprendiendo los procesos causales, de generación de la forma, que van más allá de las apariencias físicas⁹⁹. El conocimiento de la geometría y de la matemática, el uso de métodos como la meditación, el desarrollo de la intuición, el acceso a la mente subconsciente y a los sentidos sutiles son algunas de las vías usadas por los artistas para moverse por este espacio del proceso creativo.

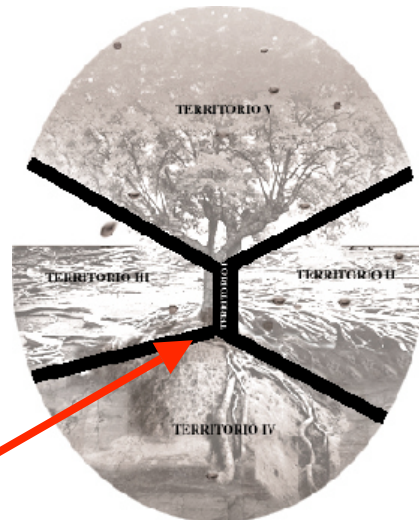


(2) **Ramas bajas y Territorio II:** Las ramas bajas son el símbolo del territorio de lo empírico, la forma y la materia tridimensionales, no-simbólico (pre y post-simbólico), de la mente o yo consciente, empírico, descriptivo. Se trata de un modo de

percibir lo que es casi inaprensible. El concepto de infancia en Lyotard puede ayudarnos a perfilar este territorio. En este concepto Lyotard afirma que “nadie sabe escribir. Cada cual, sobre todo el más ‘grande’, escribe para atrapar por y en el texto algo que él no sabe escribir. Que no se dejará escribir, él lo sabe. [...] Como una frontera, a la vez afuera y adentro, la línea de decepción demarca un objeto para la reflexión, allá lejos, y trabaja pegada al texto, en su escritura misma. [...] Kafka la llama indubitable, Sartre inarticulable, Joyce inapropiable. Para Freud es lo infantil, para Valéry el desorden, para Arendt el nacimiento. Bauticémosla *infantia*, lo que no se habla. Una infancia que no es una edad de la vida y que no pasa. Ella puebla el discurso. Éste no cesa de alejarla, es su separación. Pero se obstina, con ello mismo, en constituirla, como pérdida. Sin saberlo, pues, la cobija. Ella es su resto. Si la infancia permanece en ella, es porque habita en el



tronco



⁹⁸ Sobre los conceptos de arquetipos e inteligencia de la naturaleza ver el capítulo III, ‘Topología teórica’.

⁹⁹ Las características del Territorio V son muy afines a las ideas presentes en las teorías de Pitágoras (matemática como base del universo); Platón (Formas o Ideas arquetípicas versus sus reflejos imperfectos, o sea, formas sensoriales); Aristóteles (las formas son inmanentes, es decir, que tienen el poder de conformar objetos); Driesch (las formas específicas de los organismos vivos están causadas por un agente, al cual denomina entelequia); A. N. Whitehead (el sistema organicista que defiende que los sucesos reales son el resultado de la existencia de Objetos Eternos, una especie de depósito metafísico de todas las formas posibles); Sheldrake (hipótesis de causación formativa y campos morfogenéticos); y, en el pensamiento místico trascendental budista y suff.

adulto, y no a pesar de eso. Blanchot escribía: Noli me legere, no me leerás. Lo que no se deja escribir, en lo escrito, llama quizás a un lector que no sabe ya leer o no sabe todavía: ancianos y niños del jardín de infantes [...]” (1997:13). También Antonio Lopez al pintar el membrillo se da cuenta de que no se puede aprehender la naturaleza.

En este territorio el artista usa los sentidos externos, los cinco sentidos físicos las características del mundo exterior, la materia y la forma.

Los paradigmas creativos de los artistas que trabajan en el Territorio II también son afines a los paradigmas creativos descriptivos del arte holandés del siglo XVII, como han apuntado las aportaciones de Svetlana Alpers en su estudio del arte holandés de este período. No es el arte holandés el único ejemplo de este modo de proceder descriptivo. En mi opinión este tipo de paradigma también se encuentra en el arte rupestre, en muchas de las experiencias de los artistas del minimalismo y del arte conceptual, en John Cage y Robert Morris, en el Land Art y en Fluxus. Muchas de las características que definen este territorio son la base poética de las formas de arte que buscan el silencio del yo artístico. Ejemplos de este tipo de paradigma también se pueden apreciar en las colaboraciones transdisciplinares entre música, danza y tecnología digital, en las que se empieza a investigar con la tecnología háptica, y en las experiencias de realidad aumentada.

En una etapa posterior del proceso creativo estas experiencias, captadas externamente, son transformadas en memoria y guardadas en el mundo interior del artista, alimentando su imaginario, el mundo de las emociones y los pensamientos en un contexto histórico-vital. Cuando los artistas pasan a usar la memoria de estas experiencias transformadas están trabajando desde otros territorios. Son muy útiles las palabras de Kandinsky para ilustrar este proceso posterior: “el ojo abierto y el oído abierto transforman las más pequeñas perturbaciones en una experiencia profunda. Se escuchan voces alrededor. El mundo resuena. Como un explorador que se sumerge en tierras nuevas y desconocidas hacemos descubrimientos en nuestras rutinas diarias y nuestro ambiente, normalmente mudo, empieza a hablar un lenguaje cada vez más claro. Así los signos muertos se transforman en símbolos vivos. Lo muerto se hace vivo. Naturalmente, esta nueva ciencia del arte puede solamente surgir si estos signos se transforman en símbolos y el ojo abierto y el oído abierto hacen posible el paso del silencio al discurso” (Kandinsky, 1994:540).

2.5.3 Raíces (en el árbol) y **Territorio III y Territorio IV** (en la creación):

Corresponden al mundo subterráneo del árbol. En el arte el proceso creativo se da en territorios diferenciados entre raíces superficiales y raíces profundas:



(1) Las raíces superficiales y el Territorio III:

Es el dominio de la mente autoconsciente y territorio de lo simbólico, lo analítico, lo cultural, lo político y lo intelectual.

Es el área dedicada a los modelos simbólicos, tecnológicos, lingüísticos, procesuales, metodológicos y políticos, y está asociada a la percepción educada a través de patrones culturales, de modelos que actúan como lentes a través de las que observamos la realidad. Es el territorio donde se generan los distintos modos de ver que luego se transforman en movimientos y

‘estilos’. Son típicas de este territorio las obras que se hacen siguiendo un modelo procedimental o tecnológico, o a través de la adopción, por parte del artista, de parámetros formales, procedimentales, lingüísticos, etc., provenientes de las prácticas experimentales y teóricas de otros artistas.

En el Renacimiento el artista retrataba el mundo por narración: “la *doctrina ut pictura poesis* era invocada para explicar y legitimar las imágenes a través de su relación con textos previos y consagrados”. Es el dominio de lo simbólico, del intelecto y de los procesos históricos (Alpers, 1999:27). En otras épocas es el mundo visto a través de los modelos simbólicos, de la lectura, de la historia, la erudición y la auto-referencia a estos modelos o en contra de ellos.

Cuando el arte habla del arte pueden surgir paradigmas contraculturales. Duchamp actuaba en contra de los modelos lingüísticos, pero usando el mismo lenguaje como base para la crítica. Sin embargo, Robert Morris actúa contraculturalmente, críticamente respecto de los modelos perceptivos. En sus obras de laberintos, situándose al margen de los modelos, intenta transformar la percepción y limpiarla de las influencias culturales a través de la experiencia directa entre receptor y realidad, lo que le sitúa en planteamientos próximos al Territorio II.

(2) Las raíces profundas y el Territorio IV:

Las raíces profundas corresponden al Territorio IV caracterizado por el uso de la mente subconsciente, instintiva, colectiva¹⁰⁰. En este territorio habitan las memorias acumuladas en la vida, tanto de tipo personal como aquellas que están tejidas junto con la memoria colectiva, las imágenes visuales, sonoras, auditivas, táctiles, mentales y la imaginación constructiva y reconstructiva. Como vimos anteriormente, el artista usa distintos medios para acceder al subconsciente, y entre estos métodos encontramos la utilización de los sentidos sutiles y los automatismos surrealistas. Posteriormente veremos más detenidamente las complejas características de este y de otros territorios.



¹⁰⁰ En el teatro, Stanislavski; en las artes plásticas el Surrealismo- Masson, Dali, sueños, automatismos psíquicos, el uso de estados alterados de la conciencia-, el Expresionismo Abstracto –Rothko, Pollock-, las obras de Lygia Clark, a través de los sueños, los dibujos de los aborígenes australianos; ver Malevich, Freud, Lacan, Jung, Sheldrake y Stanislavski.

2.6

Características sintéticas de la atención por territorios en función de los paradigmas creativos

Una vez realizada la traducción de los tres mundos simbólicos del árbol a los cinco territorios del arte, pasamos a ver las características de estos territorios.

Para analizar es necesario discriminar, enfatizar y seleccionar. Si queremos conocer las características de la atención en los paradigmas perceptivos, es necesario realizar operaciones de corte sobre el tejido fluido de la percepción de realidad para poder comprenderla mejor.

Posiblemente esta decisión nos resulte conceptualmente incómoda pues ¿cómo podemos partir de una separación de los sentidos para construir el concepto de trans-sensorialidad? ¿No sería una contradicción? Sin embargo, lo que antes he afirmado para el tema de la división del proceso creativo en fases sigue siendo válido también para el asunto de los sentidos: la discriminación no implica, en sí misma, un hecho negativo, no presupone una postura conceptual en lo más mínimo favorable a la fragmentación conceptual sino que es al revés, el análisis, la discriminación y el énfasis son instrumentos neutros que dependen exclusivamente de cómo nos posicionamos en relación con el por qué del acto de corte y de nuestra capacidad de integrar la división analítica de los sentidos dentro del marco comprensivo general de su fluidez multidimensional.

La incomodidad conceptual es el precio que pagamos para deconstruir la cómoda situación en la que muchas veces nos paralizamos cuando asumimos irreflexivamente que en la percepción todo viene mezclado y que no se puede analizar por separado. En mi opinión, por esta vía no podemos avanzar. Esta comodidad es contradictoria con mi experiencia plástica personal y con lo que observo en las operaciones de corte y discriminación enfática que constantemente realizan los artistas en cada una de las fases de sus poesis.

Aplicando el principio de equivalencia de la energía, es decir, la 1ª Ley de la Termodinámica, o Ley de la conservación de la energía, al asunto de las fases y de los sentidos, vemos que cuando la cantidad de energía en una determinada fase en el proceso artístico, o en la atención dada a alguno de los sentidos, disminuye o desaparece, igual cantidad de energía aparecerá en otra fase, o se desplazará a otro sentido. No hay pérdidas de energía en la creación ni en la percepción, sino que lo que hay es un desplazamiento de la energía entre las fases y entre los sentidos. Basta pensar en cómo los ciegos desarrollan una mayor sensibilidad táctil o auditiva, en comparación con las personas videntes. Aunque toda su atención haya sido retirada de la visión externa y desplazada hacia otros sentidos, su necesidad de percibir no ha sido anulada, sigue entera y busca otros cauces para su realización, cauces que se encuentran en la visión, en los demás sentidos internos y en la potenciación de los sentidos externos del tacto, olfato, audición y en otros tipos de percepción, basta recordar con Barasch como

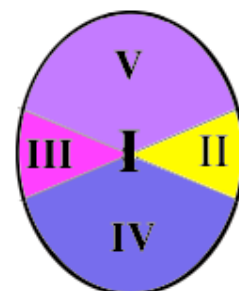
la ceguera está asociada al conocimiento.

Si unimos la 1ª Ley de conservación de energía con el concepto de anestesia por entumecimiento sensorial (Buck-Morss, 2001) vemos que si no hubiera tal discriminación y selección enfática en el uso de los sentidos seríamos incapaces de hacer frente a la cantidad de información sensorial que nos entra constantemente por los órganos de la percepción, lo que sería aún más grave si consideramos, como lo hago, que la percepción es multidimensional, incluyendo los sentidos externos, internos, sutiles y también el intelecto, la memoria, la imaginación y la razón. ¿Seríamos capaces de tratar igualmente con las imágenes internas, las externas, los cualias de cada uno de estos mundos, por separado y en conjunto, y además tener a la vez en la mente todos los recuerdos y todas las anticipaciones imaginarias que estos mismos elementos nos despiertan? En mi opinión eso no se produce jamás; la percepción sensorial, aunque sea siempre trans-sensorial, implica un proceso de discriminación selectiva y de énfasis sensorial para evitar el entumecimiento y la parálisis perceptiva que se produciría en el caso en que no hubiera tal selección. Estas operaciones del análisis y de la discriminación enfática las hacemos todas las personas, pero en el caso del arte estos aspectos reciben un tratamiento especial, pues el artista es alguien que está especialmente enfocado hacia los aspectos perceptivos por la especificidad de su campo de trabajo.

La pérdida de interés en algo implica el desvío de la energía hacia otra cosa, y los artistas frecuentemente trasvasan la energía entre las fases y en relación con los sentidos. Sus paradigmas creativos son los criterios que siguen para realizar estas operaciones. Por eso me siento legitimada para partir de la observación de los paradigmas creativos de los artistas y extraer las características sensoriales específicas de cada uno de los cinco territorios. Cada territorio trata de recoger el retrato de estas operaciones de discriminación sensorial y perceptiva. Eso no significa que si un artista trabaja su atención en el Territorio II, físico, no esté conectado a otras dimensiones de la percepción. Lo que significa es que el énfasis de su atención sensorial está en los aspectos físicos de la realidad. Por otro lado, la atención está siempre conectada con la intención y la intención no está retratada en las características que ahora presento. La intención tiene otros matices que son tratados después. Por lo tanto, estas características de los territorios que ahora presento son las características del territorio de la atención.

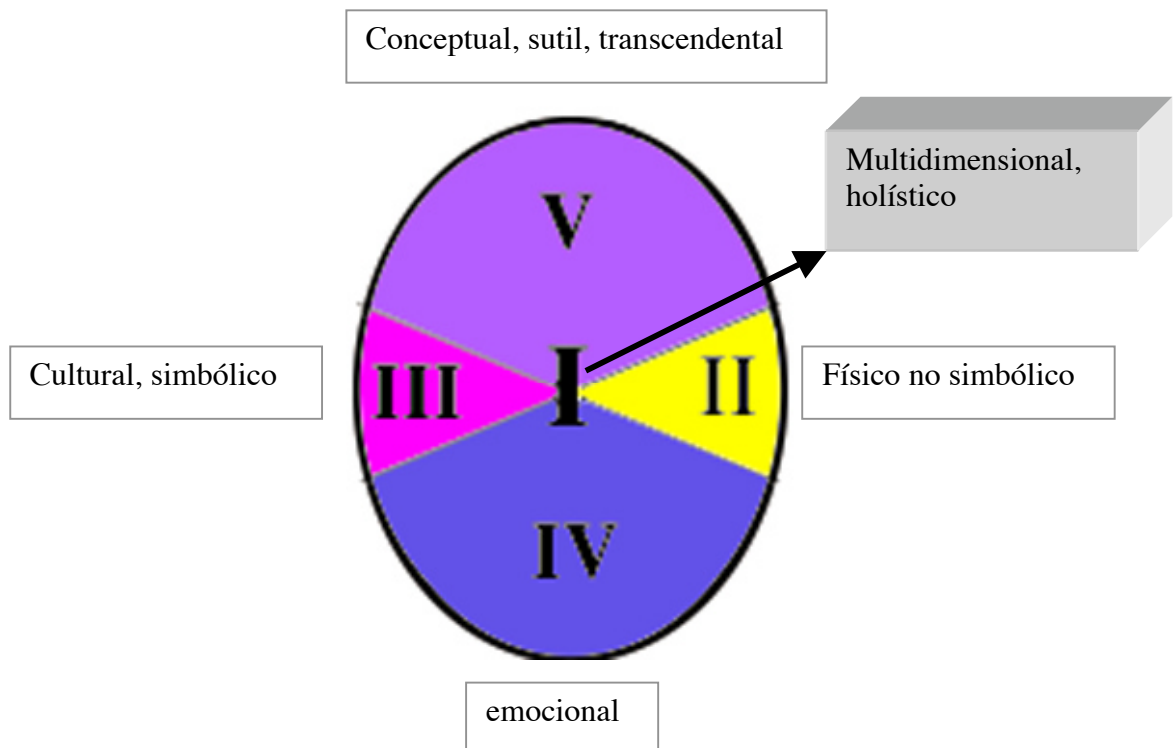
La trans-sensorialidad se construye en la dinámica selectiva y multidimensional entre la atención y la intención. Este tipo de microanálisis permite siempre afirmar la multidimensionalidad, la trans-sensorialidad y la intersubjetividad de la percepción en el arte.

Situé el Territorio I al final y no al inicio como era de esperar porque es la síntesis de los otros cuatro territorios. Los conceptos que ahora aparecen sintéticamente en la caracterización de los modos de percepción típicos de cada territorio serán desarrollados en el capítulo III en profundidad, especialmente en el apartado 3.2 *Características conceptuales de los paradigmas creativos relacionadas con la trans-sensorialidad y la intersubjetividad típicas de cada territorio*. Estos conceptos contribuyen a perfilar las distinciones en los modos de percepción

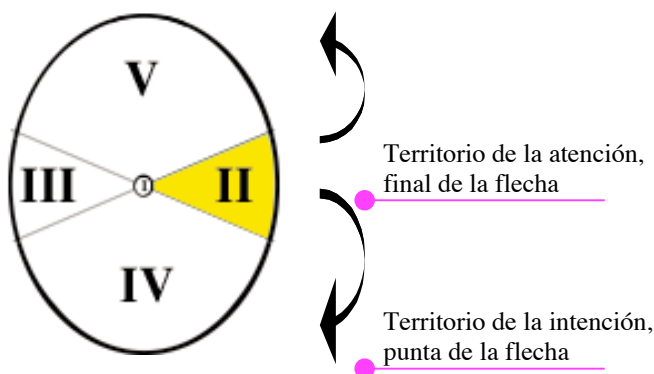


presentes en los paradigmas creativos, y sirven para deconstruir el mito de la visualidad. No me extenderé ahora en estos conceptos porque en este apartado lo que me interesa es apuntar las distinciones *grosso modo* entre los territorios.

Para esquematizar y agilizar la utilización del Modelo del Árbol del Arte, hago una traducción sintética de la imagen del árbol a un óvalo en el que sitúo los cinco territorios. Indico los **territorios a través de los cinco colores que corresponden a los cinco hilos perceptivos con los que los artistas tejen la realidad del mundo del arte**. Uso los colores cálidos para el eje horizontal, que corresponde al ojo abierto de Odin, y los colores fríos para el eje vertical, que corresponde al ojo cerrado de Odin. Los colores usados han sido el blanco para el Territorio I (que apenas se ve porque es un punto en el centro), el amarillo para el Territorio II, el magenta para el Territorio III, el azul para el Territorio IV y el violeta para el Territorio V. El Territorio I es el punto en el centro. Esta forma de esquematizar la información permitirá realizar el diseño del Modelo del Árbol del Arte en la Lámina IV, que corresponde a los paradigmas creativos espirales. Cada uno de los territorios tiene unas características específicas en relación con varios elementos de análisis. Cada uno de estos elementos de análisis se refieren a la forma como los artistas perciben la realidad: cómo es el tiempo, el espacio, la materia, la forma, la luz, el color, en qué fijan su atención, como es la memoria y el tipo de inteligencia y de signos usados. También nos interesa saber las herramientas perceptivas empleadas, la imaginación, los sentidos enfatizados y el tipo de comportamiento, si es activo o pasivo, en relación a lo que percibe. Estos elementos destacados de forma abstracta ahora serán posteriormente empleados en la elaboración del Modelo del Árbol del Arte y como elementos para la aplicación del Modelo del Atractor Intersubjetivo del silencio del yo artístico.



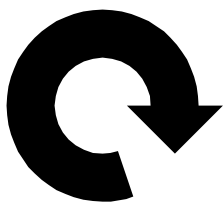
Los paradigmas creativos están compuestos de dos elementos o polos, la atención y la intención. Generalmente los artistas trabajan entre dos o más territorios, estando su atención en un territorio y su intención en otro. En el caso de algunos artistas están implicados más de dos territorios; en otros la atención y la intención están sobre el mismo territorio. Un artista puede estar en varios territorios dependiendo de la obra o de la fase de su proceso creativo o de la época de su vida. Por otro lado, un artista también puede estar entre más de dos territorios simultáneamente, dadas las características complejas de su paradigma creativo en cada situación.



Las flechas: la parte sin punta indica el territorio de la atención y la parte con punta indica el territorio de la intención

Ejemplo de esquema usado para situar la atención y la intención en los paradigmas creativos espirales.

Este esquema indica el Territorio II como centro de la atención y los Territorios III (flecha horizontal), IV (flecha inferior) y V (flecha superior) como destino de la intención. Serán usados esquemas similares para cada uno de los territorios por separado, con sus correspondientes flechas indicando el origen de la atención y el destino de la intención.



Cuando la flecha se cierra sobre sí misma indica que la atención y la intención están en el mismo territorio

*Modelo del Árbol del Arte
Lámina IV: El Árbol de los Paradigmas Creativos Espirales*

Esta lámina será desarrollada a partir de mi aplicación personal del modelo. Cada persona debe realizar su propia versión de esta lámina al aplicar el modelo. Su esquema básico viene de la relación entre la atención y la intención -en cada paradigma creativo, en cada obra, o en cada fase del proceso creativo-, en los distintos territorios. Ver Lámina IV en formato DIN-A2.

Territorio II:

En este territorio I@s artistas trabajan desde el concepto de percepción “íntima” [Eddington], desde la “reflexión analítica” [Merleau-Ponty] del mundo exterior, “pre-lingüística” (Lacan) o del concepto de “simulación” (“affects”) en Deleuze y Guattari.



De acuerdo con Eddington tenemos dos clases de **conocimiento, el simbólico y el íntimo**. Las formas de razonamiento más habituales sólo han sido desarrolladas para el conocimiento simbólico, mientras que el conocimiento íntimo no se somete a la codificación y al análisis. Cuando tratamos de analizar el conocimiento íntimo las intimidades se pierden y son reemplazadas por el simbolismo (Walsh y Vaughan, 1980). En los paradigmas creativos que brotan en el Territorio II el modo de percepción y el conocimiento dominante es el **íntimo, no-simbólico**. Este tipo de conocimiento también lo encuentro muy similar al modo de meditación planteado por Nyanaponika Thera, monje budista, para quien la esencia de la atención es la percepción clara y exclusiva de lo que realmente nos sucede y sucede dentro de nosotros en los momentos sucesivos de la percepción. En este Territorio II la percepción implica ir más allá del estereotipo, evitando dar nombres y rótulos a las cosas o desarrollar conceptos abstractos sobre ellas. El artista se pone en contacto con la experiencia o vivencia a través de la atención como si fuera la primera vez que entra en contacto con algo, limitando la atención a registrar lo que capta a través de sus sentidos. Si surgen comentarios internos estos también se transforman en el objeto de la atención; no se rechazan, simplemente se registran. Otros modos de meditación relacionados a este Territorio II implican un adiestramiento de la percepción que enfoca las vivencias del presente a través de los sentidos, usando todo este material como objeto de meditación para el autoconocimiento, y el artista se identifica con el testigo de las experiencias que registra.

El mundo no es solamente el producto de un sujeto; retornar a las cosas en sí mismas es retornar a aquel mundo que precede al conocimiento, del cual el conocimiento siempre habla y en relación al cual cada una de las esquematizaciones científicas es un lenguaje de signos, derivada y abstracta, como la geografía es en relación al campo en el cual hemos aprendido con antelación lo que es un bosque, un prado o un río (Merleau-Ponty). Para este autor “la **reflexión analítica** empieza a partir de nuestra experiencia con el mundo y luego vuelve al sujeto como una posibilidad distinta de aquella experiencia, revelando la completa síntesis como aquella sin la cual no habría mundo” (Merleau-Ponty, 2000:ix). Así la reflexión analítica es aquella que se corresponde con el primer vislumbre de consciencia que aparece en mí y que me permite, teóricamente, encontrar alguna verdad universal. Por eso es un tipo de reflexión que está libre de la interferencia de otras mentes, “el Alter y el Ego son lo mismo en el mundo verdadero que es el unificador de mentes” (Merleau-Ponty, 2000:xii). Cuando usamos la reflexión analítica como artistas nos alineamos con la idea de este autor de que lo real no debe construirse ni formarse, solamente describirse. Esto significa que la percepción no se encarga de sintetizar o juzgar lo real (Merleau-Ponty, 2000:x), lo que es la característica de la forma de pensamiento típica del Territorio III. Si hacemos una analogía entre la filosofía y el arte vemos que el mundo fenomenológico conforma las cosas y seres, no trae un ser pre-existente a la expresión

explícita. Tanto el arte como la filosofía crean la verdad, no son reflexiones sobre una verdad pre-existente. Se pregunta Merleau-Ponty si es posible esta creación, y si no se trata de recapturar en las cosas una Razón pre-existente: “la respuesta es que el único Logos pre-existente es el mundo mismo, y la filosofía que lo hace visible no se basa en ser posible; es tan real o verdadera como el mundo del cual forma parte, y ninguna hipótesis explicativa es más clara que el acto por el cual tomamos este mundo inacabado y hacemos el esfuerzo de completarlo y concebirlo. [...] La verdadera filosofía consiste en re-aprender a mirar el mundo” (Merleau-Ponty, 2000:xx).

Según la definición de Deleuze y Guattari el concepto de “affects” o “simulaciones” implica que la persona se transforma en algo no humano, es decir, en objeto: “no estamos en el mundo nos hacemos con; nos hacemos a través de su contemplación” (Deleuze y Guattari, 2000:468). Como afirmó Cézanne, “ningún minuto que pasa será preservado si no nos transformamos en él”.

El artista cuyo paradigma creativo en determinada obra está en el Territorio II pone el énfasis en los aspectos estético¹⁰¹-perceptivos, físico-indiciales, no-simbólicos dirigiendo su intención hacia alguno de los demás territorios, o al mismo Territorio II. La **percepción íntima** es **física-sensorial** y por eso un elemento físico, al penetrar en el espacio íntimo, corporal, como el sabor, el olor o el sonido, pueden desencadenar emociones y memorias; también se producen analogías entre procesos humanos y naturales.

Marchán-Fiz se refiere a que algunas obras de Land Art y Arte Povera hacen “uso de la naturaleza de un modo metafórico [...] metáfora del cambio, la evolución, el crecimiento [...] metáfora como acción humana y geológica de los diversos elementos meteorológicos [...] reacciones químicas [...] cambio –transplantes, descomposiciones, transformaciones de energía- [...] lo efímero”. También cita a artistas para los cuales la naturaleza es un medio, soporte y lugar para la experimentación, pues no tratan de enfocar la naturaleza en sí misma, “sus obras han tendido a revelar su inmensidad [de la naturaleza] frente al espectador. La utilizan como forma-medio-contenido-lugar [...] se entabla una competencia entre la acción del hombre y la de la inmensidad de la naturaleza. Esta es superior, condiciona la obra. El tiempo se convierte en una condición básica: erosión, cambio de estaciones, lluvia, etc. Adquiere [la obra] una plenitud de sublime” (Marchán-Fiz, 1986:219).

Como características principales del Territorio II tenemos:

a) **tipos de datos recogidos:** percepción enfocada hacia la obtención de datos sensoriales, empíricos, directos, no-simbólicos¹⁰² (pre o post-simbólicos) y no personales (no interpretados); percepción íntima;

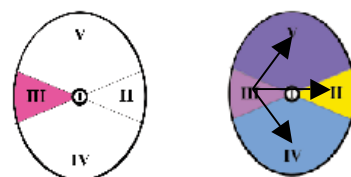
¹⁰¹ En el sentido que le da Susan Buck-Morss, cuando afirma que “Aisthētikós es la palabra griega que denota aquello que es ‘perceptible por medio de la sensación’. Aísthēsis es la experiencia sensorial de la percepción, el ámbito original de la estética no es el arte, sino la realidad –la naturaleza material, corporal [...]. Es una forma de cognición, a la que se llega por medio del gusto, el tacto, el oído, la vista, el olfato todo lo corporal” (Buck-Morss, 1993:58).

¹⁰² Herbert Mead sostiene que la interacción social no simbólica (conversación de gestos), tiene lugar cuando alguien responde directamente al acto de otra persona sin interpretarlo y la interacción simbólica (empleo de signos significativos), implica la interpretación del acto.

- b) **tipo de tiempo:** relación espacio-tiempo cuántica; espacio-tiempo topológico; concepto del ahora, como momento eterno y medio para acceder a otras dimensiones del tiempo; duración natural y presente cambiante; tiempo no simbolizado, no mensurable a través de sistemas métricos (de lo tridimensional); tiempo multidimensional;
tipo de espacio: relación espacio-cuántica; espacio topológico; concepto de punto holográfico, como aquel que contiene el todo y cuyo conjunto está contenido por el todo, espacio interconectado; espacio no-simbólico; no mensurable a través de los sistemas métricos; espacio multidimensional;
tipo de materia y forma: relación materia-energía cuántica; materia como forma más densa de energía, entendida como el medio de expresión de la inteligencia de la naturaleza; formas y materia percibidas a través de los cinco sentidos físicos; materia, energía y forma no-simbólica;
tipo de luz y color: luz y color percibidos por la visión externa: luz sensorial; no-simbólica;
tipo de memoria: no se trabaja con la memoria histórica, se trata de una memoria de corto alcance, del momento;
tipo de inteligencia: sensible, sensorial, corporal; no intelectual; íntima; “reflexión analítica” (Merleau-Ponty); “affects” (Deleuze-Guattari); “atención pura” (Nyanaponika Tera);
tipo de signos: signos u objetos físicos no-simbólicos; objetos sin nombre; huellas, registros indiciales físicos; inexistencia de simbolización;
- c) **tipos de herramientas:** atención pura para captar registros indiciales físicos; uso de extensores de los cinco sentidos, uso de sentidos modificados, restricción y expansión sensorial, sinestesia;
- d) **tipo de mente:** mente no-simbólica, no intelectual; mente profunda; uso predominante del hemisferio derecho del cerebro (K. Nicholaïdes/B. Edwards); intersubjetividad con lo físico no-simbólico; imaginario construido a partir de principios de la naturaleza;
- e) **características del escenario perceptivo:** escenario físico, no-simbólico, sin nombrar, no mensurable; no-egoico (libre del yo artístico, personal o colectivo, libre de los estilos o modelos de percepción);
- f) **tipo de imaginación:** descriptiva; sensorial física;
- g) **actitud del artista:** pasiva; el artista actúa como un sismógrafo, un registrador o un facilitador para que los procesos naturales de generación de la forma tomen el mando y puedan manifestarse; percibe sin modelos y cede ante la forma, no impone su forma de ver a la forma natural, no trata de comprenderla intelectualmente, ni de explicarla a los demás; tendencia a la descripción en detrimento de la narración;
- h) **tipos de sentidos usados:** cinco sentidos físicos, extensiones.

Territorio III:

En este territorio el paradigma creativo de los artistas parte de la atención a los aspectos conceptuales, sistemas y modelos simbólicos e intersubjetividad cultural y de la intención dirigida hacia alguno de los demás territorios. También es el territorio de lo contra-



cultural y de las manifestaciones anti-modelo. Todos estos conceptos serán extensamente comentados en el Capítulo III.

Como características del Territorio III tenemos:

a) **tipos de datos recogidos:** percepción de datos a través de modelos simbólicos, tecnológicos, procesuales, perceptivos, formales; citas artísticas, reciclado, traducción e incorporación a los procesos artísticos -personales y colectivos- de formas pre-existentes -tanto en otros campos como en el campo del arte- (tales como imágenes visuales, sonoras, textos, formas de lenguaje, conceptos, esquemas interpretativos y procesuales de actuación);

b) **tipo de tiempo:** concepto newtoniano de tiempo; pensamiento simbólico en relación al tiempo; tendencia a la narración en el tiempo histórico, mensurable por fechas, orden cronológico, diacrónico; medidas dictadas por la cultura, sistemas métricos y de pesos; tiempo histórico, narrativo, acumulado, vital, modificado por contracción o expansión;

tipo de espacio: concepto tridimensional, newtoniano de espacio, interpretación del espacio a través de modelos matemáticos que no tienen en cuenta la materia ni los aspectos sensoriales, espacio visto a través de modelos matemáticos puros;

tipo de materia: concepto separado de materia y energía; materia interpretada por modelos científicos pertenecientes al imaginario simbólico-social de cada momento; materia simbolizada e interpretada; aproximación lingüística a la materia, materia como lenguaje compartido de significados;

tipo de luz y color: física y psíquica, interpretada, simbolizada; física de la luz; modelos de conocimiento sobre la luz y la visión; simbolización cultural de la luz y del color;

tipo de memoria: personal y colectiva, imágenes matéricas, es decir, imágenes de la memoria trasladadas a la materia, encontradas y recuperadas como forma de memoria concreta, materializada; colecciones personales de recuerdos matéricos; la memoria matérica;

tipo de inteligencia: intelectual; cultural; acumulativa;

tipo de signos: signos y símbolos con significados socialmente acordados, lingüísticos, registros indiciales de lo simbólico y símbolos materializados, signos matéricos con significado simbólico personal o colectivo.

c) **tipos de herramientas:** cinco sentidos físicos y herramientas simbólicas de interpretación intersubjetiva; modelos simbólicos, tecnológicos, procesuales, perceptivos, perspectiva;

d) **tipo de mente:** cultural, simbólica, intelectual que cartografía a otras mentes a través del intelecto; “mente superficial” (Ehrenzweig); uso predominante del hemisferio izquierdo del cerebro (K. Nicholaïdes/B. Edwards); estados alterados de los órganos de los sentidos; intersubjetividad con la cultura, la política y con el imaginario cultural;

e) **características del escenario perceptivo:** escenario psico-físico, simbólico y social (lingüístico, histórico, científico, artístico, filosófico, tecnológico);

f) **tipo de imaginación:** imaginación constructiva, transformadora, expresiva;

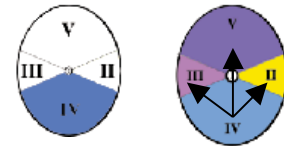
g) **actitud del artista:** intersubjetiva y activa, artista como constructor de la imagen a través de modelos simbólicos, tecnológicos, procesuales, perceptivos; el artista no cede

ante la forma, proyecta su modo de ver, la modifica, la quiere comprender intelectualmente, la explica; actitud contra-cultural;

h) **tipos de sentidos usados:** sentidos físicos, el intelecto y la razón; sentidos físicos alterados, o extensos; ectopias sensoriales;

Territorio IV:

El paradigma creativo típico de este territorio pone énfasis en los aspectos psíquico-emocionales; el artista pone su atención en la percepción emocional consciente, en vigilia o a través de estados alterados de consciencia, sitúa su intención en alguno de los otros territorios.



Las expresiones estados de consciencia y estado alterado de consciencia han sido usadas de manera muy indefinida. Charles Tart propone que se hable de (1) **estado distinto de consciencia** cuando se quiera hablar del estado de vigilia ordinario, el dormir sin sueños, el dormir con sueños, la hipnosis, las intoxicaciones producidas por el alcohol o la marihuana, y los estados meditativos y (2) de un **estado de consciencia distinto alterado** cuando hay un sistema nuevo con propiedades peculiares propias, es decir, una reestructuración de la consciencia. El término ‘alterado’ no tiene connotación alguna de valor pues es algo totalmente personal. Haciendo una analogía con los procesos perceptivos artísticos, es posible afirmar que los artistas en muchos casos aplican lo que Tart llama “fuerzas desorganizadoras”, a los estados de distintos de consciencia para llegar a un estado consciencia alterada. Para este autor el estado normal es una manera semiarbitraria de estructurar la consciencia, una manera que pierde algunas potencialidades humanas al tiempo que desarrolla otras, y las ciencias son ciencias de un solo estado. Defiende que “si aplicamos el método científico a las ciencias en vías de desarrollo, en el marco de diversos estados de consciencia distintos alterados, podemos llegar a tener ciencias basadas en modos de percepción, estructuras lógicas y formas de comunicación radicalmente diferentes, con o cual podremos alcanzar nuevos puntos de vista que complementen los que ya tenemos ” (Walsh y Vaughan, 2001:174).

Las características principales del Territorio IV son:

a) **tipo de datos recogidos:** percepción enfocada a datos emocionales, registros de movimientos internos psicológicos, imágenes mentales y sentimientos, la memoria sensorial interna; la memoria de la visión, del tacto, del olfato, de la audición, del gusto, de la luz; por separado y en sinestesia;

b) **tipo de tiempo:** histórico y psicológico pasado, futuro imaginado, presente cambiante;

tipo de espacio: psíquico-simbólico, sensorial interior, vital, sutil; espacio de la identidad, de la imaginación y de los sueños, mental, vivencia, histórico, narrativo; surrealista;

tipo de materia: imaginario personal y colectivo; imágenes mentales entendidas como materia, imágenes mentales, sonidos mentales, olores mentales, sabores mentales, tanto recordados como imaginados; la memoria interna, imágenes mentales de recuerdos, los recuerdos inmateriales como materia; las imágenes generadas por la imaginación entendidas como materia; los sueños, las alucinaciones, las emociones

como materia; la sombra de la psique (aspectos reprimidos de la personalidad) como materia;

tipo de luz y color: interior; el recuerdo del color, la memoria interna del color y de la luz;

tipo de memoria: personal y colectiva, imágenes del subconsciente;

tipo de inteligencia: emocional, corporal;

tipo de signos: iconos mentales, índices mentales, símbolos mentales; registros indiciales de la emoción y de recuerdos no matéricos; uso de símbolos de significado personal y también compartido.

c) **tipos de herramientas:** ‘atención pura’ en el interior para obtener registros indiciales de imágenes y sonidos mentales y emocionales, hábitos de pensamiento, sentimientos, instintos, prejuicios; automatismos surrealistas y automatismos psíquicos puros; ‘cadáveres exquisitos’; registros simbólicos de imágenes mentales personales y colectivas; autocontemplación y registros de memoria personal y colectiva; registros de tiempo y espacio vitales, psicológicos e históricos; estados alterados de consciencia y métodos de restricción y expansión sensorial; técnicas de asociación de ideas (Freud);

d) **tipo de mente:** mente profunda subconsciente, instintiva enfocada al registro de imágenes mentales personales y compartidas; mente que se cartografía a sí misma y a otras mentes (telepatía); metáforas de la vida interior psíquica; hemisferio derecho del cerebro; estados alterados de la mente; intersubjetividad multidimensional por acceso al subconsciente personal y colectivo por telepatía; imaginario construido a partir de los contenidos de otras mentes por métodos de alteración de la consciencia;

e) **características del escenario perceptivo:** personal e inter-personal colectivo poblado por movimientos interiores psíquicos, vivenciales; vida interior de la psique;

f) **tipo de imaginación:** expresiva, descriptiva, productiva y reproductiva, memoria de la visión, de la audición, del tacto, del gusto, del olfato;

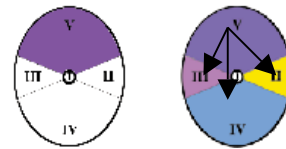
g) **actitud del artista:** actitud pasiva; artista como registrador de imágenes, que cede ante la forma de las imágenes, no busca explicarlas a través del intelecto;

h) **tipos de sentidos usados:** cinco sentidos mentales internos (visión, audición, tacto, gusto, olfato, mentales), por separado y en sinestesia.

Territorio V:

Este paradigma creativo típico es aquel que filtra la realidad a través de los aspectos espirituales-transcendentales-intuitivos-noéticos; el artista pone su atención en los aspectos inmateriales que configuran la realidad, la matriz oculta, los arquetipos, los principios matemáticos, no la matemática tridimensional cotidiana, de medidas, sino en los órdenes que generan la forma, las geometrías naturales, la sección áurea, etc. Buscan la causa de la forma por encima de la apariencia. Hay una gran influencia platónica y pitagórica en sus paradigmas.

Pueden usar procesos de alteración de la consciencia como la meditación o pueden trabajar a partir de estados de vigilia. A partir de esta atención en los aspectos sutiles dirigen su intención hacia alguno de los demás territorios.



Como características principales del Territorio V destaco:

- a) **tipos de datos recogidos:** percepciones trascendentales, trans-personales, intuitivas, no-duales;
- b) **tipo de tiempo:** simbólico;
tipo de espacio: simbólico; simbolización de las formas;
tipo de materia: imaginario simbólico; materia simbólica;
tipo de inteligencia: inteligencia de lo divino a través de la naturaleza;
tipo de luz y color: psíquica; interior, mística, simbólica; luz como sinónimo de conocimiento, teología de la luz como lo divino;
tipo de memoria: personal y colectiva;
signos: símbolos, arquetipos, geometría, matemática;
- c) **tipos de herramientas:** atención pura y estados alterados de consciencia como la meditación, contemplación, percepción experimental, intuitiva, visión interior directa –mística- de la naturaleza; procesos de simbolización;
- d) **tipo de mente:** simbólica, intuitiva, trascendental; “mente profunda” (Ehrenzweig); estados alterados de la mente y también mente intelectual; intersubjetividad con lo divino;
- e) **características del escenario perceptivo:** espiritual, trascendental;
- f) **tipo de imaginación:** receptiva, simbólica, descriptiva;
- g) **actitud del artista:** pasiva, el artista actúa como un registrador, un sismógrafo de la imagen mental, percibe sin modelos. Cede ante la forma, y no la explica, aunque luego la transforma intelectualmente;
- h) **tipos de sentidos usados:** sentidos sutiles, intuición.

Territorio I:

Es el territorio síntesis, como un punto holográfico, contiene el todo y es contenido por él. Un territorio utilizado para la clasificación de paradigmas creativos, procesos y teorías holísticas que unen los conceptos de materia y energía, física y psique, unión de razón e intuición. En este territorio habitan artistas que parten de un concepto extendido de mente¹⁰³: multidimensional, trans-sensorial, intersubjetiva e transpersonal.

Entre las características principales que definen el Territorio I, encontramos:

- a) **tipos de datos recogidos:** percepción enfocada hacia la obtención de datos desde una perspectiva multidimensional; datos físicos, emocionales, culturales, simbólicos y sutiles-espirituales; interacción fluida de los territorios;
- b) **tipo de tiempo:** relación espacio-tiempo cuántica; espacio-tiempo topológico; concepto del ahora, como momento eterno y medio para acceder a otras dimensiones del tiempo; duración natural y presente cambiante; tiempo simbolizado y no simbolizado, mensurable y no mensurable (a través de sistemas métricos newtonianos- tridimensional); tiempo multidimensional; concepto de tiempo extendido que abarca desde el tiempo físico al tiempo simbólico e histórico, al

¹⁰³ El concepto de mente extendida será explicado en el capítulo III.

tiempo emocional y al momento eterno -unión de pasado y futuro en el momento presente-; también tiempo tridimensional expandido;

tipo de espacio: relación espacio-cuántica; espacio topológico; concepto de punto holográfico, como aquel que contiene el todo y cuyo conjunto está contenido por el todo, espacio interconectado; espacio no-simbólico y simbólico; mensurable y no mensurable (uso de modelos y de los sistemas métricos newtonianos pues cada tipo de concepto es adecuado a una dimensión); espacio multidimensional; concepto de espacio topológico, unido al de tiempo que asume la cuarta dimensión y los principios de la Física Cuántica y de la Teoría de la Relatividad; principios de orden implicado;

tipo de materia y forma: relación materia-energía cuántica; materia como forma más densa de energía, entendida como el medio de expresión de la inteligencia de la naturaleza; formas y materia percibidas a través de los cinco sentidos físicos; materia, energía y forma no-simbólicas; íntima unión de los conceptos de energía y materia, idea de continuun materia-energía; concepto expandido de la materia que incluye la materia emocional, cultural, espiritual; materia mensurable y no mensurable;

tipo de luz y color: unido al concepto de materia como energía; expansión del concepto de luz para incluir aspectos emocionales, culturales, sutiles de la luz y del color;

tipo de memoria: la memoria personal como parte de la memoria cósmica; idea de unión entre el individuo y la naturaleza;

tipo de inteligencia: holística, ve la mente como una holografía en que los procesos cósmicos naturales se reflejan; mente como microcosmos en relación a la idea de macrocosmos; ve lo espiritual-sutil en la materia y lo matérico en lo sutil;

tipo de signos: concepto de icono, índice y símbolo extenso, multidimensional; huellas físicas, emocionales, mentales, sutiles; símbolos matéricos y arquetipos;

c) **tipos de herramientas:** métodos conscientes e inconscientes de acceder a la mente profunda; sistemas modificados de percepción física; métodos de alteración de la consciencia como la atención pura, la meditación, la concentración;

d) **tipo de mente:** mente extendida holística, ve la parte en el todo y el todo en la parte, hace la síntesis entre los territorios; intersubjetividad y trans-sensorialidad multidimensionales holísticas, con lo físico no-simbólico, con la cultura, con el subconsciente individual y colectivo y con lo sutil manifestado a través de la materia;

e) **características del escenario perceptivo:** multidimensional; trans-sensorial; físico, emocional, simbólico-cultural y sutil-espiritual;

f) **tipo de imaginación:** productiva y reproductiva en todas las dimensiones, física, emocional, simbólica y espiritual;

g) **actitud del artista:** actitud adecuada a cada dimensión y fase del proceso creativo, pasiva en unas y activa en otras; actitud fluida; paradigma creativo abierto y no fijado en ningún territorio en especial;

h) **tipos de sentidos usados:** sentidos externos e internos, sutiles y físicos; instintos, intuición y razón.

Ahora haré una síntesis de todos estos elementos en relación con la fase de la atención. Este esquema será útil para trabajar con la Ficha I que posteriormente explicaré.

FASE DE LA ATENCIÓN

Características del territorio de la atención en el que se sitúa el paradigma creativo del artista en esta obra (estas características que deben ser consultadas también en la Lámina II nos ayudan a situar la atención y de la intención en los territorios):

a) tipo de tiempo:

T II físico:

tiempo no simbolizado, no-simbólico, o no mensurable () tiempo considerado como el 'ahora' o 'instante eterno' que es una puerta para acceder a otras dimensiones perceptivas (), duración natural, tiempo real (), relación espacio-tiempo topológica (), tiempo sincrónico ()

T III cultural / político:

Tiempo simbolizado que puede ser medido y que está en relación con la tridimensionalidad del espacio (), tiempo narrativo, histórico, medido por fechas y marcado por el orden cronológico (), tiempo cargado de simbolismos de la identidad cultural, social, étnica, de género (), tiempo histórico recordado (), tiempo narrativo e histórico de sentido simbólico compartido (), tiempo diacrónico ()

T IV: emocional:

tiempo psicológico, vital, memoria del pasado (), futuro imaginado (), presente cambiante ()

T V transcendental:

el tiempo del símbolo es no mensurable, tiempo como el 'ahora' o 'instante eterno', relación espacio-tiempo topológica ()

T I multidimensional:

Concepto de tiempo expandido que abarca desde el tiempo físico no-simbólico () al tiempo cultural, medido, histórico () al tiempo vital emocional () y al momento eterno ()

b) tipo de espacio:

T II físico:

espacio no-simbólico no mensurable a través de los sistemas de pesos y medidas (), concepto espacial de punto holográfico (), espacio topológico ()

T III cultural / político:

espacio físico tridimensional mensurable a través de los sistemas de pesos y medidas (). interpretación del espacio a través de modelos matemáticos que no tienen en cuenta los aspectos sensoriales de la materia, es decir, modelos matemáticos puros, como la perspectiva (), espacio cargado de simbolismos de la identidad cultural, social, étnica, de género y espirituales (), espacio histórico recordado (), espacio colectivo, social, vivido (), espacio narrativo, histórico de sentido simbólico compartido ()

T IV emocional:

espacio psíquico, sensorial interno, vital (), espacio cargado de simbolismos de la identidad personal () espacio surrealista, onírico (), espacio imaginado (), espacio histórico recordado (), espacio personal vivido (), espacio narrativo ()

T V transcendental:

Espacio simbólico, no mensurable y simbolización de las formas espaciales, por ejemplo, simbolización de las nociones de arriba-abajo, cercano-lejano ()

T I multidimensional:

espacio no-simbólico no mensurable a través de los sistemas de pesos y medidas (), concepto espacial de punto holográfico (), espacio topológico (), espacio físico tridimensional mensurable a través de los sistemas de pesos y medidas (), interpretación del espacio a través de modelos matemáticos que no tienen en cuenta los aspectos sensoriales de la materia, es decir, modelos matemáticos puros, como la perspectiva (), espacio psíquico, sensorial interno, vital (), espacio de la identidad personal (), espacio surrealista, onírico (), espacio imaginado (), espacio histórico recordado (), espacio personal vivido (), espacio narrativo (), espacio simbólico, no mensurable, y simbolización de las formas ()

c) tipo de materia y forma:

T II físico:

materia física y forma física () percibidas a través de los cinco **sentidos físicos**, materia y forma no-simbólica, sin nombrar ()

T III cultural / político:

Materia cultural y formas culturales percibidas a través de los sentidos físicos y del intelecto, de los filtros culturales, de la visión aprendida (), materia cargada de simbolismo e interpretada (), materia y formas con nombre (), materia simbólica que pertenece al imaginario personal o colectivo histórico, es decir, memoria materializada en formas y materias físicas que son recuerdos matéricos de la vida del artista o de una sociedad y cultura (), materia con sentido narrativo e histórico, de sentido simbólico compartido por un grupo (), percepción de la materia a través de modelos tecnológicos, lingüísticos, es decir, del lenguaje de significados socialmente compartidos ()

T IV emocional:

Materia emocional y formas emocionales percibidas a través de los sentidos internos (memoria e imaginación sensorial interna es decir, la visión, tacto, olfato, audición, gusto y paladar interiores). Las imágenes y sonidos mentales, imágenes mentales, sonidos mentales, olores mentales, sabores mentales, tanto recordados como imaginados (), imágenes mentales de recuerdos biográficos (), imágenes generadas por la imaginación (), imágenes provenientes del imaginario personal y colectivo pero percibidas por los sentidos internos (), sueños (), alucinaciones (), las emociones como materia (), los pensamientos como materia (), imágenes mentales de memoria e imaginación sobre el color, la luz, la luz y el color recordados, imaginados ()

T V trascendental:

Materia sutil y formas sutiles percibidas a través de los sentidos sutiles y de la intuición (), visión, audición, tacto, olfato, gusto extrasensoriales, sutiles (), visiones místicas (), imaginario simbólico (), materia y formas simbólicas ()

T I multidimensional:

Concepto extendido de materia que engloba la materia física, emocional, cultural, espiritual ()

d) tipo de signos:

T II físico: signos físicos no-simbólicos, sin nombrar (), índices, huellas y registros indiciales físicos ()

T III cultural / político: signos y símbolos con significados socialmente acordados, lingüísticos (), registros indiciales de lo simbólico (), símbolos materializados (), signos matéricos con significado simbólico personal y colectivo ()

T IV emocional: iconos mentales (), índices mentales (), símbolos mentales (), registros indiciales de la emoción y de recuerdos no físicos, es decir, emocionales internos (), uso de símbolos de significado personal y también compartido ()

T V trascendental: iconos metafísicos (), índices metafísicos, huellas metafísicas, registros indiciales de lo sutil (), símbolos trascendentales (), uso de símbolos de significado personal y también compartido ()

T I multidimensional:

signos y objetos físicos no-simbólicos, sin nombrar (), huellas y registros indiciales físicos (), signos y símbolos con significados socialmente acordados, lingüísticos (), registros indiciales de lo simbólico (), símbolos materializados (), signos matéricos con significado simbólico personal y colectivo ()

iconos mentales (), índices mentales (), símbolos mentales (), registros indiciales de la emoción y de recuerdos no físicos, es decir, emocionales internos (), uso de símbolos de significado personal y también compartido (),

iconos metafísicos (), índices metafísicos, huellas metafísicas, registros indiciales de lo sutil (), símbolos trascendentales (), uso de símbolos de significado personal y también compartido ()

e) tipos de herramientas y métodos usados en la fase de la atención durante la percepción:

T II físico: prácticas de desplazamiento de la atención, ojos distraídos (), atención pura (), método de contornos puros (), restricción sensorial por anulación de cualquiera de los sentidos físicos, como taparse los ojos o los oídos (), expansión sensorial a través de sentidos ectópicos (), sinestesia () automatismos físicos (), automatismos químicos ()

T III cultural / político: modelos simbólicos (), modelos tecnológicos (), modelos perceptivos (), modelos procesuales () trans-disciplinaridad sinestésica ().

T IV emocional:

auto contemplación emocional (), registros simbólicos de imágenes y sonidos mentales internos generados por memoria o imaginación (), registros indiciales de imágenes y sonidos mentales internos generados por memoria o imaginación (), transformación de imágenes y sonidos mentales internos en iconos (), automatismos psíquicos (), técnica Ganzfeld (), procesos oníricos (), registro de imágenes hipnagógicas e hipnapómpicas (), trances hipnóticos (), trances rituales (), trances mediúnicos (), drogas alucinatorias (), alcohol ().

T V transcendental:

automatismos espirituales-mediúnico-clarividentes (), principios matemáticos y geométricos de la naturaleza (), estados alterados de consciencia como meditación y concentración (), visiones internas místicas ().

T I multidimensional:

prácticas de desplazamiento de la atención, ojos distraídos (), atención pura (), método de contornos puros (), restricción sensorial por anulación de cualquiera de los sentidos físicos, como taparse los ojos o los oídos (), expansión sensorial a través de sentidos ectópicos (), sinestesia () automatismos físicos (), automatismos químicos (),

modelos simbólicos (), modelos tecnológicos (), modelos perceptivos (), modelos procesuales () trans-disciplinaridad sinestésica ()

auto contemplación emocional (), registros simbólicos de imágenes y sonidos mentales internos generados por memoria o imaginación (), registros indiciales de imágenes y sonidos mentales internos generados por memoria o imaginación (), transformación de imágenes y sonidos mentales internos en iconos (), automatismos psíquicos () técnica Ganzfeld (), procesos oníricos (), registro de imágenes hipnagógicas e hipnapómpicas (), trances hipnóticos (), trances rituales (), trances mediúnicos (), drogas alucinatorias (), alcohol ()

automatismos espirituales-mediúnico-clarividentes (), principios matemáticos y geométricos de la naturaleza (), estados alterados de consciencia como meditación y concentración (), visiones internas místicas ().

f) tipos de sentidos usados en la percepción, en la etapa de la atención:

T II Físico : cinco sentidos físicos, externos, como la visión física () tacto físico () audición física () olfato físico () gusto físico () extensiones sensoriales físicas de cada alguno de los sentidos sentido () sinestesia ()

TIII Cultural / político: cinco sentidos físicos, externos, como la visión física () tacto físico () audición física () olfato físico () gusto físico () extensiones sensoriales físicas de cada sentido () intelecto ()

T IV Emocional:

cinco sentidos internos, externos, como la visión interna de recuerdos o de imaginación de imágenes y sonidos mentales () tacto interno () audición interna () olfato interno () gusto interno () sinestesias sensoriales internas ()

T V Transcendental:

sentidos sutiles como la clarividencia () clariaudiencia () clarisentiencia () la percepción extrasensorial de olores () la intuición

T I Holístico multidimensional:

cinco sentidos físicos, externos, como la visión física () tacto físico () audición física () olfato físico () gusto físico () extensiones sensoriales físicas de cada sentido () intelecto () cinco sentidos internos, externos, como la visión interna de recuerdos o de imaginación de imágenes y sonidos mentales () tacto interno () audición interna () olfato interno () gusto interno () sinestesias sensoriales internas () sentidos sutiles como la clarividencia () clariaudiencia () clarisentiencia () la percepción extrasensorial de olores () la intuición () la mente táctil extensa, telepatía.

g) Características del escenario perceptivo

T II físico: el artista percibe un escenario físico no-simbólico, sin nombrar, ni simbolizar. Lo que percibe no tiene nombre, ni clasificación, son huellas o registros indiciales físicos ()

T III: cultural / político: el artista percibe un escenario simbólico y social (lingüístico, histórico, científico, artístico, filosófico, tecnológico) y lo percibe a través de modelos simbólicos, tecnológicos, procesuales, perceptivos, formales: un paisaje lleno de fuentes para recoger material tanto artístico como de otros campos, reciclarlos, traducirlos e devolverlos al flujo de retroalimentaciones del campo de producción artística ()

T IV emocional: el artista percibe un escenario personal interno poblado por movimientos interiores psíquicos emocionales, vivenciales; el paisaje es el de la vida interior de la psique ()

T V transcendental: el artista percibe un escenario sutil, espiritual, transcendental, simbólico, cargado de visiones internas, arquetipos y principios espirituales. No es un escenario personal ()

T I multidimensional: el artista es capaz de realizar la superposición de los escenarios porque percibe multidimensionalmente. Ve lo transcendental en lo físico o en lo emocional, usa los materiales culturales para llegar a lo espiritual, y viaja por todos los territorios sin limitarse a una frontera ()

SÍNTESIS COMPARATIVA DE LAS CARACTERÍSTICAS DE CADA TERRITORIO

	T II TERRITORIO II FÍSICO NO SIMBÓLICO	T III TERRITORIO III FÍSICO SIMBÓLICO	T IV TERRITORIO IV EMOCIONAL	T V TERRITORIO V SUTIL
MATERIA	Física no simbólica	Física simbólica	Emocional	Sutil
TIEMPO	Físico no simbólico	Simbólico	Psicológico	El 'Ahora'
ESPACIO	Físico no simbólico, Somático, topológico	Físico simbólico, mensurable	Psicológico, Memoria del espacio, de la escala	Simbólico no mensurable
SENTIDOS	5 sentidos físicos externos	5 sentidos, memoria, modelos	5 sentidos internos, memoria vivida	Sentidos sutiles
MÉTODOS para silenciar el yo artístico	Automatismos físicos	Modelos y citas procesuales y simbólicas	Automatismos internos, emocionales	Automatismos sutiles, azar

2.7

Los elementos de la Matriz del Árbol del Arte

El **Modelo del Árbol** del Arte se compone de seis láminas en formato Din A2 (0,42 x 0,594 cm) y un manual de instrucciones:

Lámina del manual de instrucciones:
La Matriz del Árbol del Arte. Presentación y manual de instrucciones

Lámina I:
Árbol de los Territorios del Arte

Lámina II:
Árbol de la atención: elementos analíticos para conocer las características de cada territorio

Lámina III:
Árbol de las conceptos: características conceptuales de cada territorio

Lámina IV:
Árbol de los paradigmas creativos espirales

Lámina V:
Árbol del silencio del yo artístico o de la intersubjetividad

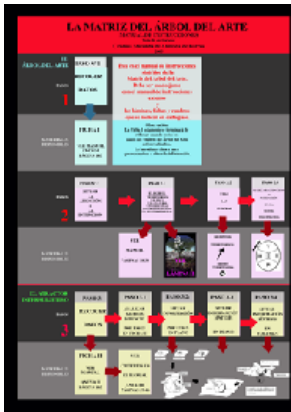


Lámina del *Manual de instrucciones de la Matriz del Árbol del Arte*

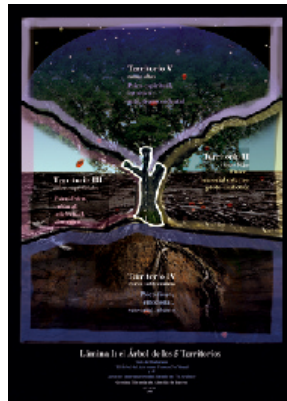


Lámina I:
El Árbol de los cinco Territorios del Arte

Esta lámina indica los límites de cada uno de los cinco territorios del arte y destaca su perfil conceptual más importante.



Lámina II:
El Árbol de la atención

Esquematiza los elementos analíticos que son usados para el análisis de los paradigmas creativos en relación con la atención.



Lámina III:
El Árbol de los conceptos

Esta lámina sintetiza las teorías y conceptos que explican cada uno de los territorios. Los conceptos son extraídos de la construcción teórica (capítulo III) de la Matriz del Árbol del Arte.



Lámina IV:
El Árbol de los paradigmas creativos espirales

Esta lámina indica los territorios de origen de la atención y de destino de la intención en algunos paradigmas creativos en algunas obras. Es una sugerencia de mi aplicación personal de la Matriz del Árbol del Arte. Cada persona debe realizar su propia versión de aplicación de este modelo que está concebido como un instrumento auxiliar del pensamiento, flexible y sutil, capaz de recoger distintas versiones interpretativas.



Lámina V:
El Árbol del silencio del yo artístico

Esta lámina sintetiza los métodos usados por los artistas para la búsqueda del silencio del yo artístico, en cada uno de los territorios.

En este capítulo hemos sistematizado la **Matriz del Árbol del Arte**, presentándola en cinco láminas. Es una matriz que pretende ser sintética y que tiene una doble característica: (1) permite situar los distintos paradigmas creativos en los diferentes territorios y (2) permite comprender las fases de la creación artística. El énfasis de la tesis recae sobre el primer caso.

Las láminas presentadas han perfilado los cinco territorios (Lámina I) y sus características en relación con la atención (Lámina II), han servido como soporte dinámico, sincrónico y también diacrónico para la convivencia de distintos paradigmas artísticos (Lámina IV) y para situar los conceptos teóricos (Lámina III) y el silencio del yo artístico (Lámina V).

En este capítulo también hemos realizado una revisión de las distintas fases del proceso creativo, y establecido una analogía con los procesos vegetales orgánicos del árbol, que culminan con el nacimiento del fruto que es la obra de arte. Ahora veremos cómo se aplica esta matriz a un proceso artístico. El apartado que viene a continuación trata de ser un manual de instrucciones para el uso de la primera parte de la Matriz del Árbol del Arte que corresponde al Modelo del Árbol del Arte.

2 . 8

¿Cómo aplicar la Matriz del Árbol del Arte?

Manual de instrucciones

Primera parte: El modelo del Árbol del Arte

La **Matriz del Árbol del Arte** está compuesta por dos modelos integrados en uno: el **Modelo del Árbol del Arte** y el **Modelo del Atractor Intersubjetivo** y es la principal aportación de la tesis de doctorado que se titula *EL ÁRBOL DEL ARTE. Matriz trans-sensorial e intersubjetiva para el arte no visual y el silencio del yo artístico*.

La **Matriz del Árbol del Arte** se presenta a través del Documento II (*La Matriz del Árbol del Arte. Presentación y manual de instrucciones*) y de las seis láminas que la constituyen:

- Lámina del *Manual de instrucciones* de la Matriz del Árbol del Arte
- Lámina I: *Árbol de los Territorios del Arte*
- Lámina II: *Árbol de la atención: elementos analíticos para conocer las características de cada territorio*
- Lámina III: *Árbol de los conceptos: características conceptuales de cada territorio*
- Lámina IV: *Árbol de los paradigmas creativos espirales*
- Lámina V: *Árbol del silencio del yo artístico o de la intersubjetividad*

Cada persona debe aplicarlo por sí misma, individualmente. Aunque yo presente mi modo de aplicarlo, ésta es solo una de las versiones de su aplicación. Sirve como soporte para el pensamiento sintético y analítico individual, favoreciendo el

surgimiento de conclusiones e *insights* en función del paradigma de cada persona y de sus objetivos al usarlo.

Es un modelo que nace del pensamiento sensible y típico del arte. Esto se refleja en su flexibilidad y alta sensibilidad para el registro de los procesos dinámicos y multidimensionales característicos de este tipo de pensamiento. Por eso es un modelo que puede, también, contribuir a la investigación científica, además de adaptarse a cualquiera de las disciplinas ligadas al arte, permitiendo la comparación transdisciplinar.

Aunque forme parte de la tesis, y sea el resultado de una investigación científica, es un instrumento que adapto para que los mismos procesos de pensamiento que me han permitido elaborarlo puedan ser usados por los demás. Es un instrumento útil que se vale por sí mismo. Su función principal es la de servir como un vehículo para el pensamiento sobre el arte y para la reflexión sobre los procesos perceptivos desde el punto de vista del artista en todas las fases del proceso creativo. Y por esta característica de situar la mirada del que lo usa en el punto de vista del artista, es que puede ser útil para que los mismos artistas lo usen para su autoconocimiento, para conocer su punto de vista en el arte.

Cuando es el mismo artista quien reflexiona sobre su proceso creativo el observador se funde con el observado. La **Matriz del Árbol del Arte** es fruto de la reflexión teórica durante la tesis, pero esta misma reflexión que me ha permitido llegar a elaborarla es aquella que una vez reencauzada puede ser efectuada por tod@ artista que desee autoconocerse como artista. Así, si eres un artista podrás ubicarte en cuanto a tus procesos de percepción, conocer dónde pones la atención y la intención, y desde qué territorios del mundo del arte actúas con frecuencia, ayudando a construirlos. De este conocimiento es posible que se abran puertas que te lleven a probar con más territorios y que amplíen tu paradigma perceptivo, si lo deseas. El modelo también sirve para que verifiques cómo vienes actuando en relación con las demás fases del proceso creativo.

Si no eres una persona que trabaje creando desde el arte el modelo te servirá para enriquecer tus observaciones sobre los procesos creativos. La flexibilidad del modelo, su capacidad para recoger múltiples matices de pensamiento, la posibilidad de que sea usado sincrónica o diacrónicamente además de poder ser dirigido a una o varias fases del proceso creativo, te aportará una trama y una urdimbre para que el pensamiento se sitúe y permita dar sus frutos por observación de los resultados, así como extraer conclusiones comparativas entre fases y entre distintos períodos de tiempo.

Uno de los objetivos de la tesis es que la poiesis artística contribuya a la científica y viceversa. A través del análisis del proceso creativo realizado en esta tesis veo claramente que cada fase del proceso debe tener su propia relevancia. En la fase de la transmisión es importante ver qué actitud deseamos adoptar cuando queremos transmitir los contenidos de la creación artística.

Lo mismo puede ser trasladado a la tesis. Si deseo que sus aportaciones sean útiles debo preparar su puesta en escena para el mundo. Tal como una obra de arte, los productos de la ciencia entran en contacto con la sociedad, tienen que poder ser incorporados en el flujo de las retroalimentaciones, en el looping de aportaciones de varios campos. Pretendo que esta matriz pueda ser fácilmente usada. Este es el motivo que me anima a presentar su aplicación como un manual de instrucciones, con un lenguaje que se adapta a las características de un manual de instrucciones, prescindiendo de la terminología conceptual específica que me ha permitido llegar hasta

su concreción. Muchos de los conceptos usados para la elaboración de la tesis, y de esta matriz, no son necesarios para su uso y para que se pueda obtener los beneficios de su aplicación. Me restringiré a los mínimos conceptos necesarios para su comprensión.

Animada por la intención de facilitar su uso deseo darle una entidad como producto y por eso, para que pueda funcionar independiente de la tesis, presento el Documento II de la tesis: *La Matriz del Árbol del Arte: Presentación y Manual de instrucciones*. En él se juntan los pasos metodológicos para aplicar ambos modelos, el **Modelo del Árbol del Arte** y el **Modelo del Atractor Intersubjetivo**.

Ahora pasaremos a conocer los pasos que debemos dar cuando aplicamos la primera parte del Modelo del Árbol del Arte a cualquier proceso creativo y obra de arte.

Las instrucciones para cada una de las partes serán presentadas separadamente, la primera ahora, y la segunda, que corresponde al Atractor Intersubjetivo, en el capítulo V.

Presento esta parte del manual, que corresponde al **Modelo del Árbol del Arte** ahora, en el cuerpo de la tesis, antes mismo de desarrollar este cuerpo. Mi intención es que el conocimiento previo del funcionamiento de la **Matriz del Árbol del Arte** también ayude en la comprensión de la misma tesis.

2.8.1 Para qué, cómo y a quién sirve la Matriz del Árbol del Arte

En primer lugar debemos tener claro para qué, cómo y a quién sirve esta matriz en la práctica. Si eres un artista, o una persona que se dedica a la creación en otros campos, como arquitectura o diseño, y estás a punto de usarlo verás que su objetivo principal es ayudarte a conocer las operaciones internas de tu proceso creativo, para que veas quién eres como artista y te sitúes en relación con los demás artistas tanto de ahora como del pasado. A parte de esta primera función, esta matriz te ayudará a comprender cómo el arte es siempre un proceso en el que participan varios sentidos y en el que colaboran varios yoes. Esta matriz es un vehículo para la reflexión y trata de ayudarte a que respondas a las siguientes preguntas:

- (1) ¿cómo es mi paradigma perceptivo?:
 - (1.1) ¿en qué pongo mi atención?, es decir, ¿en qué territorio está el centro de mi atención? (en los aspectos físicos, culturales, emocionales internos, transcendentales o multidimensionales)
 - (1.2) ¿qué intento?, es decir, ¿dónde está el centro del deseo que me mueve a crear?, o lo que es lo mismo, ¿dónde, o a qué territorio quiero llegar con mi creación artística? (quiero llegar a lo físico, a lo cultural y a lo político, a lo emocional interno, a lo transcendental o a lo multidimensional)
- (2) ¿cómo transformo lo que percibo?
- (3) ¿cómo transmito lo que transformo?

En la medida en que sepamos responder, como artistas o investigadores, a estas preguntas sobre nosotr@s mism@s sabremos quiénes somos o quiénes son los artistas, como artistas, y quienes son nuestros, o sus, compañer@s de trayecto y territorio.

2.8.2 Elementos que componen el Modelo del Árbol del Arte

Para la aplicación del Modelo del Árbol del Arte debemos usar algunos instrumentos que funcionan como el soporte del proceso. En primer lugar tenemos un **primer elemento**, la **Ficha I (Paradigma perceptivo)** de la que pongo un ejemplo aplicado a continuación.

1º elemento: FICHA I
El paradigma perceptivo

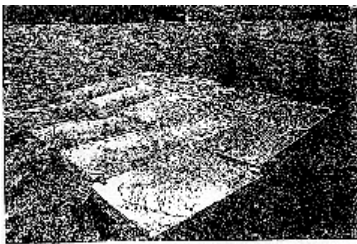
En esta ficha registraremos los datos de tipo técnico, procesual y veremos cuáles son los territorios de la atención y de la intención en el paradigma perceptivo usado por el artista en su obra. Los datos que se usan deben haber sido obtenidos antes de empezar con el proceso de la aplicación de la Matriz del Árbol del Arte a la obra. Para obtener estos datos se usa información de las glosas, de las obras y de los procesos de los artistas; sus escritos, pensamientos y su producción. Cuando la obra es personal, el proceso de acceder a la información es directo. Otra forma de acceder a la información necesaria sobre artistas vivos es la entrevista en profundidad, una técnica proveniente de la sociología. También se puede obtener información tanto de las obras como de las glosas de los artistas a través de vías indirectas, entrevistas realizadas por otros, declaraciones, manifiestos de los artistas, catálogos y libros especializados. No será posible comprender esta ficha aplicada hasta la lectura completa del manual.

1

Obra: *Plaques de couleur, Plaques de aluminium*, Bernard Borgeau, 1969.

FICHA I: EL PARADIGMA PERCEPTIVO

Nº 1



TÍTULO:

Plaques de couleur, Plaques de aluminium

ARTISTA: Bernard Borgeau

AÑO: 1969

TÉCNICA: instalación efímera

TAMAÑO: variable

Características de la obra : *Instalación de placas de aluminio expuestas a la luz y a los elementos naturales al borde del mar para registrar la acción de la luz, del aire y del agua. Las placas son un soporte para la performance de los elementos.*

FASE DE LA ATENCIÓN:

Características del territorio de la atención en el que se sitúa el paradigma creativo del artista en esta obra (estas características que deben ser consultadas en la Lámina II y en este manual . Marcar una de las opciones en cada uno de los siguientes apartados):

a) tipo de tiempo:

T II físico: tiempo no simbolizado, no-simbólico, no mensurable, con duración natural; tiempo real.

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V trascendental:

T I multidimensional:

b) tipo de espacio:

T II físico: espacio no-simbólico no mensurable a través de los sistemas de pesos y medidas.

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V trascendental:

T I multidimensional

c) tipo de materia y forma:

T II físico: materia física y forma física percibidas a través de los cinco **sentidos físicos**, materia y forma no-simbólica, sin nombrar.

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V trascendental:

T I multidimensional:

d) tipo de signos:

T II físico: signos físicos no-simbólicos, sin nombrar, índices, huellas y registros físicos.

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V trascendental:

T I multidimensional:

En esta obra hay índices físicos del viento, del agua y de la luz en movimiento

e) tipos de herramientas y métodos usados en la fase de la atención durante la percepción:

T II físico: expansión sensorial a través de sentidos ectópicos (x), sinestesia (x) automatismos físicos.

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V trascendental:

T I multidimensional:

En esta obra el artista ha empleado las placas como extensores del tacto porque actúan como pantallas para recoger las huellas físicas luminosas y del viento. Es un tipo de Performance automática de los elementos naturales en movimiento. Se forma una sinestesia entre la visión y el tacto a través de los automatismos físico-naturales.

f) tipos de sentidos usados en la percepción, en la etapa de la atención:

T II físico: cinco sentidos físicos, externos, como la visión física, tacto físico y extensiones sensoriales físicas. Sinestesia.

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V trascendental:

T I holístico multidimensional:

En la obra de la ficha I el artista percibe a través de los sentidos físicos y actúa como un sismógrafo.

g) Características del escenario perceptivo:

T II físico: el artista percibe un escenario físico no-simbólico, sin nombrar, ni simbolizar. Lo que percibe no tiene nombre, ni clasificación, son huellas o registros indiciales físicos.

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V trascendental:

T I multidimensional:

FASE DE LA INTENCIÓN: Para definir el territorio de la intención es necesario mirar en el manual los detalles de cada territorio, en Operaciones de la intención sobre la primera materia.

Operaciones de la intención sobre la primera materia:

T II físico: operaciones de materialización física sin simbolización:

Sobre la primera materia física no-simbólica: Materialización física sin simbolización de lo físico invisible. Revelado de la materia física invisible, de las fuerzas y energías naturales (x)

Sobre la primera materia simbólica cultural-política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

T III cultural: operaciones de materialización por simbolización:

Sobre la primera materia física no simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural-política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

T IV emocional: operaciones de sentimentalización de la materia:

Sobre la primera materia física no simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural-política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

T V transcendental: operaciones de desmaterialización o espiritualización de la materia:

Sobre la primera materia física no simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural-política:

Sobre la primera materia emocional:

T I multidimensional: multidimensionalidad en las operaciones sobre la primera materia:

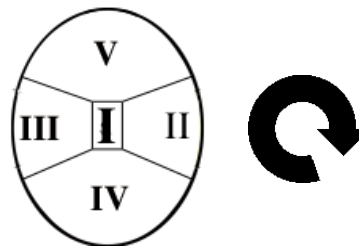
Sobre la primera materia física no simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural-política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

En el caso que analizamos la primera materia es física no-simbólica. Las operaciones de la intención sobre la primera materia son dirigidas hacia la materialización física y el revelado (sin simbolización) de las fuerzas naturales físicas pero invisibles. Las fuerzas y energías naturales del mar, la luz, y el viento actúan sobre las placas de aluminium como soporte pictórico para la performance de la naturaleza.



Matriz esquemática del Árbol del Arte: obra 1

En el caso de la obra *Plaques de Couleur, Plaques de aluminium*, Bernard Borgeau, 1969, la atención y la intención están en el T II y por eso la flecha es curva y está situada al lado del T II.

ACTITUD DEL ARTISTA EN RELACIÓN CON LA

PERCEPCIÓN (es la escala de alto, medio y bajo grado de silencio del yo artístico en la fase de la percepción que será usada en la aplicación del modelo del Atractor Intersubjetivo que veremos más adelante):

(X) Actitud Pasiva, artista como registrador, cede ante la forma, la materia y la energía (alto grado de silencio del yo artístico)

() Actitud Mixta, pasiva en la atención y activa en la intención (grado medio de silencio del yo artístico)

() Actitud Activa, artista como constructor, no cede ante la forma, la materia y la energía (bajo grado de silencio del yo artístico)

PARADIGMA PERCEPTIVO:

TERRITORIO DE ATENCIÓN: T II

El artista dirige su atención a la acción de fuerza de la naturaleza, marea, viento y la luz sobre los elementos naturales.

TERRITORIO DE LA INTENCIÓN: T II

El artista tiene la intención de registrar y revelar la acción de las fuerzas invisibles de la naturaleza a través de los elementos naturales y pone los medios para que estas fuerzas actúen como performers de la acción. Se trata de un proceso de co-creación con la naturaleza.

El **segundo elemento** que usaremos es la **Lámina II de la Matriz del Árbol del Arte: El Árbol de la Atención**. Esta lámina nos proporciona datos sobre las características de cada territorio en relación con la atención. Es importante leer las referencias sobre las características de cada territorio porque debemos conocerlas para compararlas con los datos que tenemos de la obra que deseamos analizar, y poder así situar el paradigma creativo del artista, o nuestro, en los territorios pertinentes. Esta misma información que aparece en la Lámina II es la que tenemos en el apartado 2.6 de este volumen.

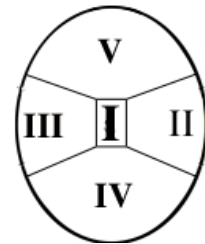


2º elemento: Lámina II:

El Árbol de la atención

Esta lámina esquematiza los elementos analíticos que son usados para el análisis de los paradigmas creativos en relación con la atención.

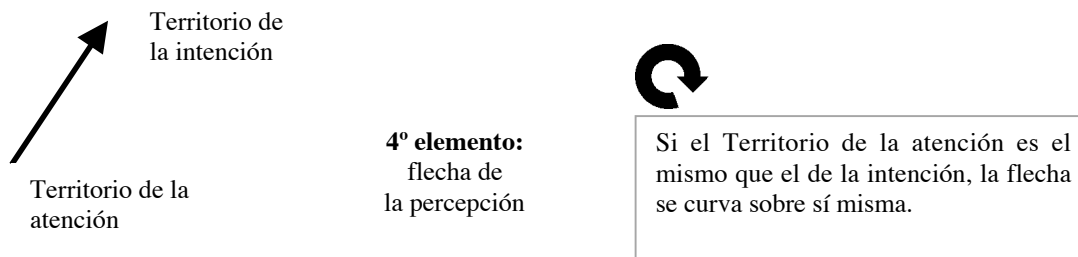
El **tercer elemento** del que disponemos es un esquema sintético de la Matriz del Árbol del Arte. Este esquema se presenta como la **Matriz esquemática del Árbol del Arte**. En este esquema están marcados los cinco territorios para que puedas registrar el lugar de la atención y, posteriormente, el de la intención del paradigma creativo analizado, y poder situarlo entre los territorios correspondientes. La atención y la intención pueden estar en distintos territorios o en el mismo.



3er elemento:

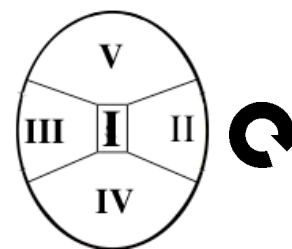
Matriz esquemática del Árbol del Arte

Para situar el paradigma creativo usaremos un **cuarto elemento**, que es una flecha denominada la **flecha de la percepción**. Esta flecha de la percepción tiene su parte final en el territorio de la atención y su punta en el territorio de la intención. Hay dos tipos de flecha, una recta y otra que se curva sobre sí misma. La recta se usa cuando la atención y la intención están en territorios distintos, y la curva cuando están en el mismo territorio. Los paradigmas creativos están compuestos de dos elementos, la atención y la intención. Generalmente los artistas trabajan entre dos o más territorios, estando su atención en un territorio y su intención en otro. En el caso de algunos artistas están implicados más de dos territorios; en otros la atención y la intención están sobre el mismo territorio. Un artista puede estar en varios territorios dependiendo de la obra o de la fase de su proceso creativo o de la época de su vida. Por otro lado, un artista también puede estar entre más de dos territorios simultáneamente, dadas las características complejas de su paradigma creativo en cada situación. Con el paso del tiempo es posible tener una idea de los territorios por los que el artista ha pasado y observar los cambios.



Para situar la flecha en el esquema debemos observar en qué territorio tú, o el artista que analizas, enfoca la atención en la fase de la percepción, descartando toda información sobre cómo se ha transformado la idea percibida o cómo se ha preparado su transmisión. Eso significa que hay que centrarse en el punto de vista del artista a la hora de percibir tratando de ver a qué territorio ha dirigido su atención. Esto se descubre observando en la **Lámina II**, si el artista trabaja desde los aspectos físicos (Territorio II), culturales (Territorio III), emocionales (Territorio IV), trascendentales (Territorio V) o multidimensionales (Territorio I) en relación con la materia, el tiempo, el espacio, etc. Para definir el Territorio de la Atención es muy útil tratar de responder a la siguiente pregunta: ¿Cómo es la materia a la que el artista dirige su atención cuando empieza la obra? Cuidado para no confundir la materia con la que el artista realiza su obra (que podría en algunos casos ser la misma, pero no en todos) con la materia en la que pone su atención. No se trata de la materia que el artista usa para dar cuerpo físico a su obra sino que es la materia previa a los materiales que luego usará para concretar la obra. Por ejemplo un pintor puede usar la pintura o un escultor un mármol para realizar la obra, pero no es esa la materia a la que me refiero. Por ejemplo, en la obra de la Ficha I la materia es la energía invisible de la naturaleza, los movimientos de las mareas, la luz y el viento sobre el agua que el artista desea revelar poniendo los medios para ello. Las placas de aluminium no son la materia de la obra son el medio a través del cual revela la materia en la que pone la atención. Por eso hay que observar si se trata de (T II) la materia física; (T III) de la cultura, es decir, la cultura ya materializada a través de la literatura, el arte, la ciencia, la historia, su propia obra, la obra de otros; (T IV) de la emoción, es decir, sus sentimientos, imágenes de la memoria, memoria e imaginación sensorial interna (recuerdos o imaginación a partir de imágenes internas de la visión, del tacto, del olfato, del gusto, de la audición), imágenes mentales; (T V) de lo espiritual y los conceptos abstractos, los principios o (T I) de lo multidimensional.

Una vez hemos identificado el territorio de la atención procedemos a identificar el territorio de la intención. Mientras que para identificar el Territorio de la atención analizamos la materia, para conocer el Territorio de la intención debemos centrarnos en cual es el territorio al que se dirige el **deseo** del artista. Para comprender a qué territorio pertenece la intención o deseo del artista nos podemos valer de la siguiente pregunta que nos podemos hacer: ¿en qué tipo de materia, de forma, de tiempo, de espacio, se transforma



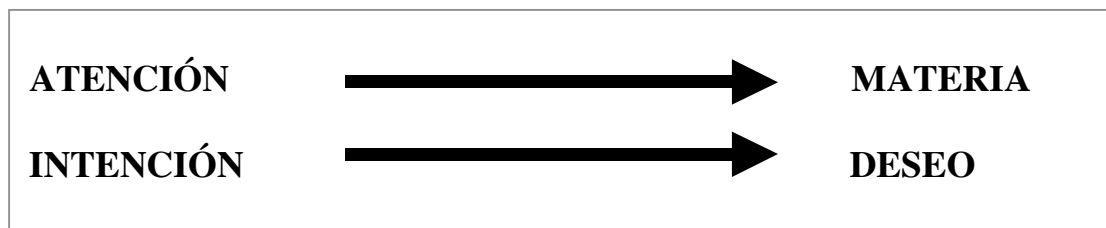
Matriz esquemática del Árbol del Arte.

En el caso de la obra *Plaques de Couleur, Plaques de aluminium*, Bernard Borgeau, 1969 (ver la ficha ejemplo en el subapartado 2.8.3) la atención y la intención se sitúan en el T II).

la materia, el tiempo, el espacio captados por la atención del artista? No se trata de observar el contenido de lo que se desea transmitir, sino que se trata de observar a que territorio dirige este deseo.

Estos datos sobre su deseo debemos obtenerlos previamente a partir de su glosa o de su obra, observando si su deseo, o intención, está en relación a lo físico (T II), lo cultural/ lo político (T III), lo emocional interno (T IV), lo trascendental, espiritual (T V) o lo holístico, multidimensional (T I). Por ejemplo, es posible que su atención esté en lo físico (T II) pues lo que percibe es lo sensorial físico, a través de los cinco sentidos, y en relación con la materia física tridimensional, tiempo y espacio tridimensionales, pero su intención (deseo) sea la espiritualización de esta materia (T V) o cargar esta materia de emoción (T IV) o limpiar de modelos aprendidos la percepción de esta materia física (T III) o transformar esta materia en un vehículo multidimensional (T I).

Una vez obtengamos esta respuesta, podemos situar la flecha de la percepción (atención + intención) al lado del territorio señalado en la Matriz esquemática del Árbol del Arte, como se puede observar en el esquema que acompaña este texto. En el caso de la obra presentada en la Ficha I el artista desea revelar la acción de las fuerzas invisibles de la naturaleza, y lo hace pasivamente, es decir sin interferir en su desarrollo, pero poniendo los medios para este revelado. Ser pasivo no significa no hacer nada, significa no interferir o significa poner los medios y permitir que se produzca una co-creación con otra forma de alteridad.



En todo proceso creativo hay una transformación de la materia. En la fase de percepción se da la transformación de una primera materia, que es aquella sobre la que el artista pone la atención, en una segunda materia, que es la primera materia transformada por su intención. Hay que entender aquí la palabra materia de una forma muy amplia. No se trata de la materia física, sino de cualquier tipo de materia: en algunos casos la primera materia para un artista es el propio proceso perceptivo (Lygia Clark), o algún aspecto del sistema del arte (Duchamp, con los ready-mades), los recuerdos personales biográficos (Louise Bourgeois), conceptos abstractos (Malevich, Rothko, o artistas minimalistas), o las producciones de la cultura (Rauchenberg, Andy Warhol), los problemas sociales, étnicos y de género (William Kentridge), entre otros tipos.

Para conocer los territorios de la atención y de la intención debemos ver cuál es la primera materia y qué operaciones ha realizado el artista para transformarla en la segunda materia. Cuando conocemos la segunda materia sabemos determinar el territorio de la intención.

Volvemos al esquema del árbol para comprender las operaciones de la intención que realiza el artista. En este esquema están marcados los territorios de la intención. La

atención no está presente aquí. Para operar con la atención y la intención a la vez debemos usar la Matriz esquemática del Árbol del Arte.

Las operaciones que realiza el artista para transformar una primera materia en una segunda materia son distintas en cada territorio en relación con la intención (ver el esquema *Operaciones de la intención* en la siguiente página):

(T II) materialización física, sin simbolización, o procesos de des-simbolización (procesos contra culturales sobre la primera materia cuando esta está constituida por modelos culturales perceptivos, tecnológicos, o lingüísticos);

(T III) materialización física, por simbolización, o también procesos contra culturales desde dentro de la misma cultura);

(T IV) sentimentalización y personalización de la materia;

(T V) conceptualización, desmaterialización y espiritualización de la materia;

(T I) operaciones multidimensionales.

Como podemos observar en las láminas '**Operaciones de la intención I**' y '**Operaciones de la intención II (ejemplos)**', que se presentan a continuación, estas son operaciones que se despliegan en relación con dos ejes de intención, uno horizontal (eje de la intención externa y del ojo abierto) y otro vertical (eje de la intención interna y del ojo cerrado), teniendo el tronco como el punto central. El primer eje sitúa las operaciones de materialización física no-simbólica (intención en T II) y materialización física simbólica (intención en el T III) mientras que el segundo eje se refiere al par de opuestos razón-sentimientos, es decir, operaciones de desmaterialización, despersonalización, conceptualización, y espiritualización de la materia (intención en el T V) y, al revés, de sentimentalización, de personalización de la materia física, de la materia mental abstracta, de lo simbólico cultural o de lo espiritual (intención en el T IV). El punto central del tronco son los procesos multidimensionales (T I).

Todas estas operaciones de la intención se hacen en relación a las primeras materias de cada uno de los territorios.

Estos datos sobre la intención debemos obtenerlos previamente, observando si su deseo, o intención está en relación a lo físico no-simbólico (T II), físico simbólico, lo cultural/ lo político (T III), lo emocional (T IV), lo conceptual, transcendental, espiritual (T V) o es multidimensional y holístico (T I). Por ejemplo, es posible que la atención esté en lo físico (T II) pues lo que percibe es lo sensorial físico, a través de los cinco sentidos, y en relación con la materia física tridimensional, tiempo y espacio tridimensionales, pero la intención (deseo) sea la espiritualización de esta materia (T V) o cargar esta materia de emoción (T IV), limpiar de modelos aprendidos la percepción de esta materia física (T II) o trabajar esta materia en muchas dimensiones (T I).

Para definir el territorio de la intención es necesario analizar qué operación sobre la primera materia realizó el artista. La primera materia es la de la fase de la atención. Es necesario ver en qué tipo de materia se ha transformado esta primera materia. Esta primera materia cuando es transformada por la intención se denomina la segunda materia. La segunda materia es la que nos indica a qué territorio dirige la intención el artista. Otra vez debemos tener cuidado de no confundir la palabra materia con el material. Debemos ver cual es el territorio de la intención a través del análisis del cambio operado sobre la primera materia. Estas operaciones se desglosan a continuación y se pueden consultar para rellenar la ficha I.

FASE DE LA INTENCIÓN

Operaciones de la intención sobre la primera materia:

T II físico: operaciones de materialización física sin simbolización

Sobre la primera materia física no-simbólica: Materialización física sin simbolización de lo físico invisible. Revelado de la materia física invisible, de las fuerzas y energías naturales (), materialización física sin simbolización de ideas abstractas, conceptuales (), materialización de imágenes y sonidos internos, recuerdos (), materialización de formas mentales () materialización de formas e imágenes internas sensoriales y emocionales ()

Sobre la primera materia física simbólica: Materialización sin simbolización de formas provenientes del imaginario personal o colectivo histórico, es decir, materialización de la memoria en formas y materias físicas que son recuerdos matéricos de la vida del artista o de una sociedad y cultura (), materialización de la historia (), re-materialización no simbólica, es decir, devolver la materia al estado no-simbólico o post-simbólico; limpieza perceptiva de modelos culturales ()

Sobre la primera materia emocional: Materialización sin simbolización de imágenes emocionales percibidas a través de los sentidos internos. Materialización sin simbolización de la memoria y de imaginación sensorial interna es decir, de las imágenes mentales (), sonidos mentales (), tacto mental () olores mentales (), sabores mentales (), imágenes mentales de recuerdos biográficos (), imágenes de los sueños (), alucinaciones (), materialización de las emociones (), materialización de los procesos de pensamiento (), materialización de imágenes recordadas e imaginadas del color, la luz ()

Sobre la primera materia conceptual, sutil, espiritual: Materialización sin simbolización del imaginario simbólico arquetípico (), materialización de principios matemáticos y geométricos (), materialización sin simbolización de las formas percibidas a través de los sentidos sutiles y de la intuición, por: clarividencia (), clariaudiencia (), clarisentiencia (), olfato, gusto extra sensoriales (), visiones místicas (), imaginario simbólico arquetípico (), automatismos psíquicos (), procesos oníricos (), registro de imágenes hipnagógicas e hipnapómpicas (), trances hipnóticos (), trances rituales(), trances mediúnicos (), drogas alucinatorias (), alcohol (), automatismos espirituales-mediúnicos-clarividentes (), estados alterados de consciencia como meditación y concentración ()

T III cultural: operaciones de materialización física por simbolización

Sobre la primera materia física no-simbólica: Simbolización conceptual, intelectual de la materia física (), conceptualización de la materia (), transformación de la primera materia en lenguaje ()

Sobre la primera materia simbólica: re-simbolización de formas ya simbólicas provenientes del imaginario personal o colectivo histórico, atribuyéndoles nuevo significado (), procesos contra culturales de re-simbolización ()

Sobre la primera materia emocional: simbolización de imágenes emocionales percibidas a través de los sentidos internos. Simbolización de la memoria y de imaginación sensorial interna, es decir, de las imágenes mentales (), sonidos mentales (), tacto mental (), olores mentales (), sabores mentales (), imágenes mentales de

recuerdos biográficos (), imágenes de los sueños (), alucinaciones (), simbolización de las emociones (), simbolización de los procesos de pensamiento (), simbolización de imágenes recordadas e imaginadas del color, la luz ()

Sobre la primera materia sutil: Simbolización de las formas percibidas a través de los sentidos sutiles y de la intuición, por: clarividencia (), clariaudiencia (), clarisentiencia (), olfato, gusto extra sensoriales (), automatismos psíquicos (), procesos oníricos (), registro de imágenes hipnagógicas e hipnapómpicas (), trances hipnóticos (), trances rituales (), trances mediúnicos (), drogas alucinatorias (), alcohol (), automatismos espirituales-mediúnico-clarividentes (), estados alterados de consciencia como meditación y concentración ()

T IV emocional: operaciones de sentimentalización y personalización de la materia

Sobre la primera materia no simbólica: Sentimentalización de la primera materia y forma física (), sentimentalización de la materia no-simbólica ()

Sobre la primera materia simbólica: sentimentalización de los procesos de pensamiento (), sentimentalización de ideas abstractas (), sentimentalización de formas provenientes del imaginario personal o colectivo histórico (), sentimentalización de la historia personal y colectiva (), sentimentalización de formas provenientes del imaginario personal o colectivo histórico, es decir, de la memoria de la vida del artista o de una sociedad y cultura ()

Sobre la primera materia emocional: sentimentalización de la memoria en formas y materias emocionales (),

Sobre la primera materia sutil: sentimentalización de lo sutil

T V transcendental: operaciones de desmaterialización, despersonalización, conceptualización o espiritualización de la materia

Sobre la primera materia no simbólica: espiritualización o desmaterialización de la materia física () y su transformación en materia y formas simbólicas con connotaciones transcendentales (), espiritualización de la materia no-simbólica ()

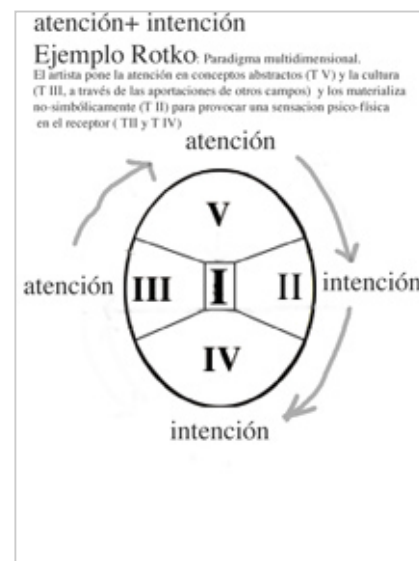
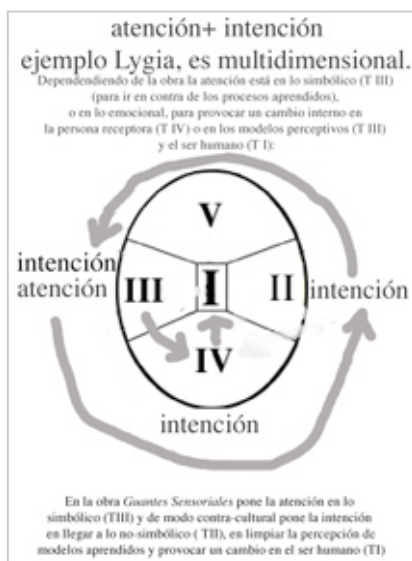
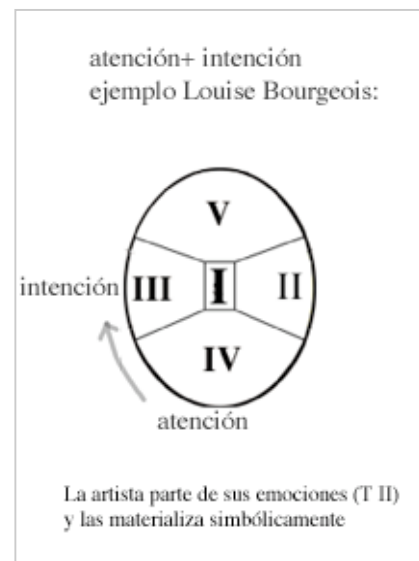
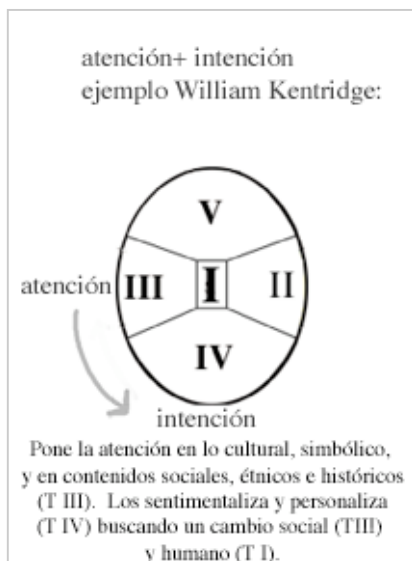
Sobre la primera materia simbólica: conceptualización o espiritualización de formas provenientes del imaginario personal o colectivo histórico ()

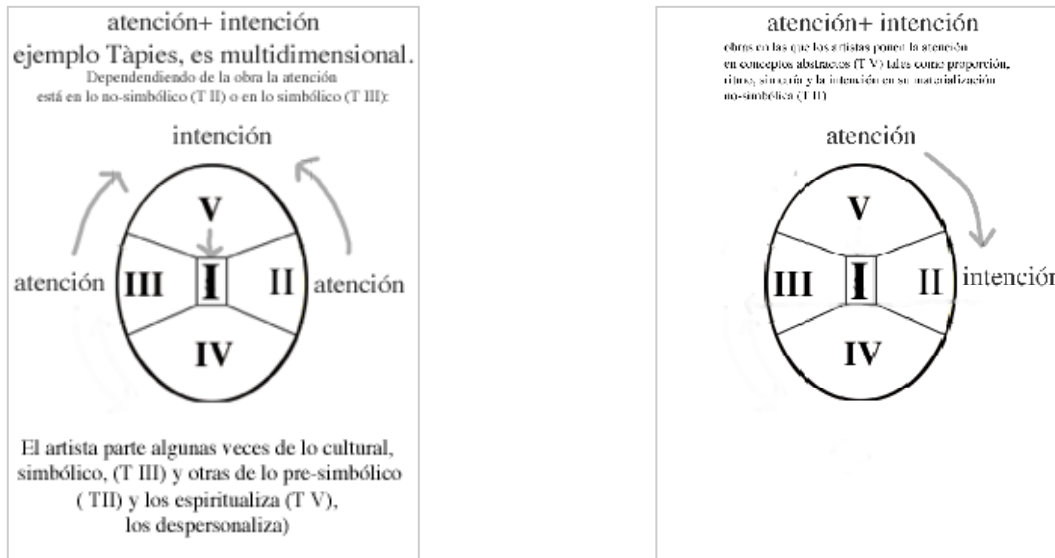
Sobre la primera materia emocional: espiritualización de imágenes emocionales percibidas a través de los sentidos internos, de la memoria y de imaginación sensorial interna es decir, de las imágenes mentales (), sonidos mentales (), tacto mental (), olores mentales (), sabores mentales (), espiritualización de recuerdos biográficos (), espiritualización de imágenes de los sueños (), de las alucinaciones (), espiritualización de las emociones (), y de los procesos de pensamiento (), espiritualización de imágenes recordadas e imaginadas del color, la luz () espiritualización de imágenes captadas por: automatismos psíquicos (), procesos oníricos (), registro de imágenes hipnagógicas e hipnapómpicas (), trances hipnóticos (), trances rituales (), trances mediúnicos (), drogas alucinatorias (), alcohol () automatismos espirituales-mediúnico-clarividentes (), estados alterados de consciencia como meditación y concentración ()

T I multidimensional:

Concepto extendido de materia que engloba todas las operaciones citadas ()

Una vez obtengamos el territorio de la intención a través de estos datos podemos situar la flecha de la percepción (atención + intención) al lado del territorio señalado en la Matriz esquemática del Árbol del Arte, como se puede observar en los esquemas de ejemplo que acompañan este texto a continuación. En el caso de la obra presentada en la Ficha I el artista lleva a cabo un proceso de materialización presencial (no simbólica) de la acción de las fuerzas invisibles de la naturaleza, y lo hace pasivamente, es decir sin interferir en su desarrollo, pero poniendo los medios para esta materialización. Ser pasivo no significa no hacer nada, significa no interferir o significa poner los medios y permitir que se produzca una co-creación con otra forma de alteridad.





El siguiente paso es la aplicación de la segunda parte del manual de instrucciones de la Matriz del Árbol del Arte, que corresponde al Modelo del Atractor Intersubjetivo. Vamos a interrumpir aquí esta explicación y aguardar hasta llegar al capítulo V. En este capítulo introduciremos las explicaciones sobre el Atractor Intersubjetivo y terminaremos de aplicar la Matriz del Árbol del Arte a las mismas obras que hemos seleccionado para esta primera parte y que presentaremos a continuación.

2.8.3 Aplicación del Modelo del Árbol del Arte a obras de cada uno de los territorios

Voy a aplicar el Modelo del Árbol del Arte a varias obras para que sirvan de ejemplo de cómo usar esta primera parte de la Matriz del Árbol del Arte. La aplicación se suspenderá en el punto en que este modelo debe enlazarse con el Modelo del Atractor Intersubjetivo. La aplicación de la parte del atractor se hará posteriormente en el capítulo V. He seleccionado las obras en función del territorio de la atención en la fase de percepción. Así tenemos una obra para cada territorio, y excepcionalmente tres obras para el Territorio II.

El criterio que utilizo para la selección de obras que se incluyen en esta investigación es el de su ejemplaridad. Así, he optado por presentar los casos que, desde mi punto de vista, pueden ser significativos como ejemplos. Aplico el modelo a un total de siete obras. Tres son obras en las que en el paradigma creativo del artista sitúa la atención en el Territorio II. Estas tres obras son procesualmente muy similares y las he seleccionado con la intención de poner en evidencia la sutileza del modelo para el análisis del grado de silencio del yo artístico incluso en procesos aparentemente iguales. Las otras cuatro son obras en las que la atención de los artistas se sitúa en los otros territorios. Son obras muy distintas tanto procesualmente como en relación con el período histórico al que pertenecen. Para los demás territorios, con excepción del caso

del Territorio II, he optado por obras de distintos medios y períodos históricos que, consideradas en su conjunto, son suficientes para ilustrar la aplicación del modelo. Las obras seleccionadas son:

Obra nº 1 (atención en T II): *Plaques de couleur*, Bernard Borgeau, 1969, Performance con placas de aluminio en el mar.

Obra nº 2 (atención en T II): *Sismografías de trayecto*, Cristina Miranda, 1998.

Obra nº 3 (atención en T II): *Dibujo Instamatic*, Mikel Barceló, 1979.

Obra nº 4 (atención en el TIII): *Les demoiselles d' Avignon*, Picasso, 1937.

Obra nº 5 (atención en el T IV): *Celdas VII*, Louise Bourgeois, 1998.

Obra nº 6 (atención en el T V): *Liber Divinorum Operum*, Hildegard von Bingen, siglo XIII.

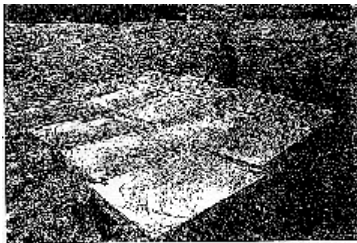
Obra nº 7 (atención en el T I): *La Plissure du Texte*, Roy Ascott, 1983.

I

Obra: *Plaques de couleur, Plaques de aluminium*, Bernard Borgeau, 1969.

FICHA I: EL PARADIGMA PERCEPTIVO

Nº 1



TÍTULO:

Plaques de couleur, Plaques de aluminium

ARTISTA: Bernard Borgeau

AÑO: 1969

TÉCNICA: instalación efímera

TAMAÑO: variable

Características de la obra : *Instalación de placas de aluminio expuestas a la luz y a los elementos naturales al borde del mar para registrar la acción de la luz, del aire y del agua. Las placas son un soporte para la performance de los elementos.*

FASE DE LA ATENCIÓN:

Características del territorio de la atención en el que se sitúa el paradigma creativo del artista en esta obra (estas características que deben ser consultadas en la Lámina II y en este manual, pg. 135.

Marcar una de las opciones en cada uno de los siguientes apartados):

a) **tipo de tiempo:**

T II físico: tiempo no simbolizado, no-simbólico, no mensurable, con duración natural; tiempo real.

T III cultural /político:

T IV emocional:

T V trascendental:

T I multidimensional:

b) tipo de espacio:

T II físico: espacio no-simbólico no mensurable a través de los sistemas de pesos y medidas.

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional

c) tipo de materia y forma:

T II físico: materia física y forma física percibidas a través de los cinco **sentidos físicos**, materia y forma no-simbólica, sin nombrar.

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional:

d) tipo de signos:

T II físico: signos físicos no-simbólicos, sin nombrar, índices, huellas y registros físicos.

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional:

En esta obra hay índices físicos del viento, del agua y de la luz en movimiento

e) tipos de herramientas y métodos usados en la fase de la atención durante la percepción :

T II físico: expansión sensorial a través de sentidos ectópicos (x), sinestesia (x) automatismos físicos.

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional:

En esta obra el artista ha empleado las placas como extensores del tacto porque actúan como pantallas para recoger las huellas físicas luminosas y del viento. Es un tipo de Performance automática de los elementos naturales en movimiento. Se forma una sinestesia entre la visión y el tacto a través de los automatismos físico-naturales.

f) tipos de sentidos usados en la percepción, en la etapa de la atención:

T II físico: cinco sentidos físicos, externos, como la visión física, tacto físico y extensiones sensoriales físicas. Sinestesia.

T III cultural:

T IV emocional:

T V transcendental:

T I holístico multidimensional:

En la obra de la ficha I el artista percibe a través de los sentidos físicos y actúa como un sismógrafo.

g) Características del escenario perceptivo

T II físico: el artista percibe un escenario físico no-simbólico, sin nombrar, ni simbolizar. Lo que percibe no tiene nombre, ni clasificación, son huellas o registros iniciales físicos.

T III cultural-político:

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional:

FASE DE LA INTENCIÓN: Para definir el territorio de la intención es necesario mirar en el manual los detalles de cada territorio, en Operaciones de la intención sobre la primera materia.

Operaciones de la intención sobre la primera materia:

T II físico: operaciones de materialización física sin simbolización:

Sobre la primera materia física no-simbólica: Materialización física sin simbolización de lo físico invisible. Revelado de la materia física invisible, de las fuerzas y energías naturales (x)

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

T III cultural: operaciones de materialización por simbolización:

Sobre la primera materia física no simbólica

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

T IV emocional: operaciones de sentimentalización de la materia:

Sobre la primera materia física no simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

T V trascendental: operaciones de desmaterialización o espiritualización de la materia:

Sobre la primera materia física no simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

T I multidimensional: multidimensionalidad en las operaciones sobre la primera materia:

Sobre la primera materia física no simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural /política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

En el caso que analizamos la primera materia es física no simbólica. Las operaciones de la intención sobre la primera materia son dirigidas hacia la materialización física y el revelado (sin simbolización) de las fuerzas naturales físicas pero invisibles. Las fuerzas y energías naturales del mar, la luz, y el viento actúan sobre las placas de aluminio como soporte pictórico para la performance de la naturaleza.

ACTITUD DEL ARTISTA EN RELACIÓN CON LA PERCEPCIÓN

(es la escala de alto, medio y bajo grado de silencio del yo artístico en la fase de la percepción que será usada en la aplicación del modelo del Atractor Intersubjetivo que veremos más adelante):

(X) Actitud Pasiva, artista como registrador, cede ante la forma, la materia y la energía (alto grado de silencio del yo artístico)

() Actitud Mixta, pasiva en la atención y activa en la intención (grado medio de silencio del yo artístico)

() Actitud Activa, artista como constructor, no cede ante la forma, la materia y la energía (bajo grado de silencio del yo artístico)

PARADIGMA PERCEPTIVO:

TERRITORIO DE ATENCIÓN: T II

El artista dirige su atención a la acción de fuerza de la naturaleza, marea, viento y la luz sobre los elementos naturales.

TERRITORIO DE LA INTENCIÓN: T II

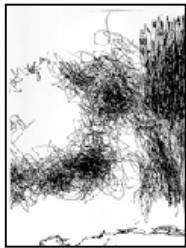
El artista tiene la intención de registrar y revelar la acción de las fuerzas invisibles de la naturaleza a través de los elementos naturales y pone los medios para que estas fuerzas actúen como performers de la acción. Se trata de un proceso de co-creación con la naturaleza.

2

Obra: *Cristina Miranda*.

FICHA I: EL PARADIGMA PERCEPTIVO

Nº 2



TÍTULO:

Sismografías de trayecto

ARTISTA: Cristina Miranda

AÑO: 1998/ SERIE Sismografías

TÉCNICA: varias

TAMAÑO: varios tamaños

Características de la obra : *Captación sin transformación de las huellas físicas generadas por el movimiento del metro registrado a través del cuerpo de la artista.*

FASE DE LA ATENCIÓN:

Características del territorio de la atención en el que se sitúa el paradigma creativo del artista en esta obra (estas características que deben ser consultadas en la Lámina II y en este manual, pág.135. Marcar una de las opciones en cada uno de los siguientes apartados):

a) tipo de tiempo:

T II físico: tiempo no simbolizado, no-simbólico, no mensurable, con duración natural; tiempo real.

T III cultural /político:

T IV: emocional:

T V trascendental:

T I multidimensional:

b) tipo de espacio:

T II físico: espacio no-simbólico no mensurable a través de los sistemas de pesos y medidas.

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V trascendental:

T I multidimensional

c) tipo de materia y forma:

T II físico: materia física y forma física percibidas a través de los cinco **sentidos físicos**, materia y forma no-simbólica, sin nombrar.

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V trascendental:

T I multidimensional:

d) tipo de signos:

T II físico: signos físicos no-simbólicos, sin nombrar, índices, huellas y registros físicos.

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V trascendental:

T I multidimensional:

En esta obra hay índices físicos del desplazamiento.

e) tipos de herramientas y métodos usados en la fase de la atención durante la percepción :

T II físico: expansión sensorial a través de sentidos ectópicos (x), sinestesia (x) automatismos físicos.

T III cultural / político::

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional:

f) tipos de sentidos usados en la percepción, en la etapa de la atención:

T II físico : cinco sentidos físicos, externos, como la visión física, tacto físico y extensiones sensoriales físicas. Sinestesia.

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental:

T I holístico multidimensional:

g) Características del escenario perceptivo

T II físico: el artista percibe un escenario físico no-simbólico, sin nombrar, ni simbolizar. Lo que percibe no tiene nombre, ni clasificación, son huellas o registros indiciales físicos.

T III: cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional:

FASE DE LA INTENCIÓN: Para definir el territorio de la intención es necesario mirar en el manual los detalles de cada territorio, en Operaciones de la intención sobre la primera materia.

Operaciones de la intención sobre la primera materia:

T II físico: operaciones de materialización física sin simbolización:

Sobre la primera materia física no-simbólica: Materialización física sin simbolización de lo físico invisible. Revelado de la materia física invisible, de las fuerzas y energías naturales (x)

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

T III cultural: operaciones de materialización por simbolización:

Sobre la primera materia física no simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

T IV emocional: operaciones de sentimentalización de la materia:

Sobre la primera materia física no simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

T V transcendental: operaciones de desmaterialización o espiritualización de la materia:

Sobre la primera materia física no simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

T I multidimensional: multidimensionalidad en las operaciones sobre la primera materia:

Sobre la primera materia física no simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural /política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

En el caso que analizamos la primera materia es física no simbólica. Las operaciones de la intención sobre la primera materia son dirigidas hacia la materialización física y el revelado (sin simbolización) de las fuerzas naturales físicas pero invisibles.

ACTITUD DEL ARTISTA EN RELACIÓN CON LA PERCEPCIÓN (es la escala de alto, medio y bajo grado de silencio del yo artístico en la fase de la percepción que será usada en la aplicación del modelo del Atractor Intersubjetivo que veremos más adelante):

(X) Actitud Pasiva, artista como registrador, cede ante la forma, la materia y la energía (alto grado de silencio del yo artístico)

() Actitud Mixta, pasiva en la atención y activa en la intención (grado medio de silencio del yo artístico)

() Actitud Activa, artista como constructor, no cede ante la forma, la materia y la energía (bajo grado de silencio del yo artístico)

PARADIGMA PERCEPTIVO:

TERRITORIO DE LA ATENCIÓN: T II

Se trata de un tipo de Automatismo físico para captar la huella del movimiento del metro a través de la vibración sentida por el cuerpo mientras la artista se desplaza por la ciudad.

TERRITORIO DE LA INTENCIÓN: T II

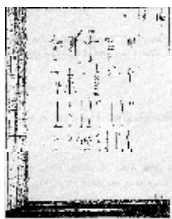
El artista tiene la intención de registrar y revelar la acción de las fuerzas invisibles del movimiento mientras se desplaza andando o en metro. Para eso transforma su cuerpo en un sismógrafo que permite registrar sin transformar las vibraciones producidas por la fuerza del atrito. La energía natural es el performer de la acción. Se produce una co-creación con la energía física natural del atrito.

3

Obra: *Dibujo Instamatic, Mikel Barceló.*

FICHA I: EL PARADIGMA PERCEPTIVO

Nº 3



TÍTULO:

Dibujo Instamatic

ARTISTA: Mikel Barceló

AÑO: 1979/ SERIE: Dibujos Instamatic

TÉCNICA: Dibujo sobre papel

Características de la obra : El artista capta las huellas del movimiento mientras dibuja elementos urbanos. Es un proceso en que se produce la interferencia del movimiento con la visión.

FASE DE LA ATENCIÓN:

Características del territorio de la atención en el que se sitúa el paradigma creativo del artista en esta obra (estas características que deben ser consultadas en la Lámina II y en este manual, pág. 135. Marcar una de las opciones en cada uno de los siguientes apartados):

a) tipo de tiempo:

T II físico: tiempo no-simbólico, no mensurable, con duración natural; tiempo real.

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional:

b) tipo de espacio:

T II físico: espacio no-simbólico no mensurable a través de los sistemas de pesos y medidas.

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional

c) tipo de materia y forma:

T II físico: materia física y forma física percibidas a través de los cinco **sentidos físicos**.

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional:

d) tipo de signos:

T II físico: índices de movimiento e iconos visuales.

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional:

e) tipos de herramientas y métodos usados en la fase de la atención durante la percepción :

T II físico: expansión sensorial a través de sentidos ectópicos (x), sinestesia (x) automatismos físicos.

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional:

f) tipos de sentidos usados en la percepción, en la etapa de la atención:

T II físico: cinco sentidos físicos, externos, como la visión física, tacto físico y extensiones sensoriales físicas. Sinestesia. Artista como sismógrafo pero también como compositor.

THH cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental:

T I holístico multidimensional:

g) Características del escenario perceptivo

T II físico: (x)

T III cultural / político: (x)

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional:

FASE DE LA INTENCIÓN: Para definir el territorio de la intención es necesario mirar en el manual los detalles de cada territorio, en Operaciones de la intención sobre la primera materia.

Operaciones de la intención sobre la primera materia:

T II físico: operaciones de materialización física sin simbolización:

Sobre la primera materia física no-simbólica: Materialización física sin simbolización de lo físico invisible. Revelado de la materia física invisible, de las fuerzas y energías naturales (x)

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

T III cultural: operaciones de materialización por simbolización:

Sobre la primera materia física no-simbólica: Simbolización conceptual, intelectual de la materia física (x) conceptualización de la materia (x) transformación de la primera materia en lenguaje (x)

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

T IV emocional: operaciones de sentimentalización de la materia:

Sobre la primera materia física no simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

T V transcendental: operaciones de desmaterialización o espiritualización de la materia:

Sobre la primera materia física no simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

T I multidimensional: multidimensionalidad en las operaciones sobre la primera materia:

Sobre la primera materia física no simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

ACTITUD DEL ARTISTA EN RELACIÓN CON LA PERCEPCIÓN (es la escala de alto, medio y bajo grado de silencio del yo artístico en la fase de la percepción que será usada en la aplicación del modelo del Atractor Intersubjetivo que veremos más adelante):

() Actitud Pasiva, artista como registrador, cede ante la forma, la materia y la energía (alto grado de silencio del yo artístico)

(X) Actitud Mixta, pasiva en la atención y activa en la intención (grado medio de silencio del yo artístico)

() Actitud Activa, artista como constructor, no cede ante la forma, la materia y la energía (bajo grado de silencio del yo artístico)

PARADIGMA PERCEPTIVO:

TERRITORIO DE LA ATENCIÓN: T II

El artista sitúa su atención en el territorio físico (T II), en las energías motoras que intervienen con la visión física mientras se desplaza. Se produce un tipo de automatismo visual-motor, en el que el artista y objeto no están fijos

TERRITORIO DE LA INTENCIÓN: T III

El artista trata de registrar la interferencia de la energía motora en la captación de la imagen a través de la visión. Desde el punto de vista de este registro se trata de un automatismo, pero desde el punto de vista de la imagen visual no, porque el artista trata de componer, organizar lo que ve, además de esquematizarlo. Usa criterios compositivos no automáticos para lo que capta por la vista. Transforma la energía física captada tanto por la visión como por el movimiento en imágenes esquemáticas, aprendidas.

4

Obra: *Las señoritas de Avignon/Les demoiselles d'Avignon, Picasso.*

FICHA I: EL PARADIGMA PERCEPTIVO

Nº 4



TÍTULO: *Las señoritas de Avignon*

ARTISTA: Pablo Picasso

AÑO: 1907

TÉCNICA: pintura al óleo

TAMAÑO: 244 x 233 cm

Características de la obra : Búsqueda de nuevos modos de percepción a través de la adopción de influencias de modelos perceptivos y representacionales de otras culturas.

FASE DE LA ATENCIÓN:

Características del territorio de la atención en el que se sitúa el paradigma creativo del artista en esta obra (estas características que deben ser consultadas en la Lámina II y en este manual, pág. 135. Marcar una de las opciones en cada uno de los siguientes apartados):

a) tipo de tiempo:

T II físico:

T III cultural / político: Tiempo simbolizado que puede ser medido y que está en relación con la tridimensionalidad del espacio (x)

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional:

b) tipo de espacio:

T II físico:

T III cultural / político: espacio físico tridimensional mensurable (x)

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional

c) tipo de materia y forma:

T II físico:

T III cultural / político: Materia cultural y formas culturales percibidas a través de los **sentidos físicos y del intelecto**, de los filtros culturales, de la visión aprendida (x), materia cargada de simbolismo e interpretada (x), materia y formas con nombre (x), percepción de la materia a través de modelos tecnológicos, lingüísticos, del lenguaje de significados socialmente compartidos (x)

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional:

d) tipo de signos:

T II físico:

T III cultural / político: signos y símbolos con significados socialmente acordados, lingüísticos (x)
T IV emocional:
T V transcendental:
T I multidimensional:

e) tipos de herramientas y métodos usados en la fase de la atención durante la percepción :

T II físico:
T III cultural / político: modelos simbólicos (x), modelos perceptivos (x)
T IV emocional:
T V transcendental:
T I multidimensional:

f) tipos de sentidos usados en la percepción, en la etapa de la atención:

T II físico :
T III cultural / político: cinco sentidos físicos, externos, la visión física (x)
T IV emocional:
T V transcendental:
T I holístico multidimensional:

g) Características del escenario perceptivo

T II físico:
T III cultural / político: el artista percibe un escenario simbólico y social (lingüístico, histórico, científico, artístico, filosófico, tecnológico) y lo percibe a través de modelos simbólicos, tecnológicos, procesuales, perceptivos, formales: un paisaje lleno de fuentes para recoger material tanto artístico como de otros campos, reciclarlos, traducirlos e devolverlos al flujo de retroalimentaciones del campo de producción artística (x)
T IV emocional:
T V transcendental:
T I multidimensional:

FASE DE LA INTENCIÓN: Para definir el territorio de la intención es necesario mirar en el manual los detalles de cada territorio, en **Operaciones de la intención** sobre la primera materia.

Operaciones de la intención sobre la primera materia:

T II físico: operaciones de materialización física sin simbolización

Sobre la primera materia física no-simbólica:
Sobre la primera materia simbólica cultural / política:
Sobre la primera materia emocional:
Sobre la primera materia sutil:

T III cultural: operaciones de materialización por simbolización

Sobre la primera materia física no-simbólica:
Sobre la primera materia simbólica cultural / política: reciclado de modelos perceptivos.
Sobre la primera materia emocional:
Sobre la primera materia sutil:

T IV emocional: operaciones de sentimentalización de la materia

Sobre la primera materia física no simbólica:
Sobre la primera materia simbólica cultural / política:
Sobre la primera materia emocional:
Sobre la primera materia sutil:

T V transcendental: operaciones de desmaterialización o espiritualización de la materia

Sobre la primera materia física no simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:
Sobre la primera materia emocional:

TI multidimensional: multidimensionalidad en las operaciones sobre la primera materia

Sobre la primera materia física no simbólica
Sobre la primera materia simbólica cultural / política:
Sobre la primera materia emocional:
Sobre la primera materia sutil:

ACTITUD DEL ARTISTA EN RELACIÓN CON LA PERCEPCIÓN (es la escala de alto, medio y bajo grado de silencio del yo artístico en la fase de la percepción que será usada en la aplicación del modelo del Atractor Intersubjetivo que veremos más adelante):

- (X) Actitud Pasiva, artista como registrador, cede ante la forma, la materia y la energía (alto grado de silencio del yo artístico)
() Actitud Mixta, pasiva en la atención y activa en la intención (grado medio de silencio del yo artístico)
() Actitud Activa, artista como constructor, no cede ante la forma, la materia y la energía (bajo grado de silencio del yo artístico)
-

PARADIGMA PERCEPTIVO:

TERRITORIO DE LA ATENCIÓN: T III

El artista pone su atención en los modelos perceptivos. Su materia son los modelos perceptivos, no la materia física, las mujeres representadas. Su atención está en los modelos, y su diálogo con la materia física es apenas un medio para desarrollar nuevos modelos.

TERRITORIO DE LA INTENCIÓN: TIII

El artista tiene la intención de cambiar los modelos perceptivos que usa a la hora de captar o percibir y por eso busca y adopta los procesos perceptivos de otras culturas. Se produce un co-creación con el otro, la otra cultura de la que toma prestado su filtro perceptivo. También hay un énfasis en la fase de percepción, pues Picasso trata de romper con su modo de percibir e incorpora un nuevo sistema perceptivo a su paradigma perceptivo.

5

Obra: *Celdas VII*.

FICHA I: EL PARADIGMA PERCEPTIVO

Nº 5



TÍTULO:

Celdas VII

ARTISTA: Louise Bourgeois

AÑO: 1998

TÉCNICA: instalación escultórica

TAMAÑO: 207 x 220,9 x 210,8 cm

Características de la obra : A partir de vivencias internas la artista construye sus instalaciones. Las piezas que la componen son traducciones de sus recuerdos, sentimientos y emociones. Trata de poner al receptor en un escenario simbólico construido a partir de las imágenes de sus recuerdos biográficos.

FASE DE LA ATENCIÓN:

Características del territorio de la atención en el que se sitúa el paradigma creativo del artista en esta obra (estas características que deben ser consultadas en la Lámina II y en este manual, pág. 135.

Marcar una de las opciones en cada uno de los siguientes apartados):

a) tipo de tiempo:

T II físico :

T III cultural / político:

T IV emocional: tiempo psicológico, vital, memoria del pasado (x)

T V transcendental:

T I multidimensional:

b) tipo de espacio:

T II físico:

T III cultural / político:

T IV emocional: espacio psíquico, sensorial interno, vital (x), espacio cargado de simbolismos de la identidad personal (x) espacio surrealista, onírico (x), espacio imaginado (x), espacio histórico recordado (x), espacio personal vivido (x), espacio narrativo (x)

T V transcendental:

T I multidimensional:

c) tipo de materia y forma:

T II físico:

T III cultural / político:

T IV emocional: Materia emocional y formas emocionales percibidas a través de los sentidos internos (memoria e imaginación sensorial interna es decir, la visión, tacto, olfato, audición, gusto y paladar interiores). Las imágenes y sonidos mentales, imágenes mentales, sonidos mentales, olores mentales, sabores mentales, tanto recordados como imaginados (x), imágenes mentales de recuerdos biográficos (x), imágenes generadas por la imaginación (x), imágenes provenientes del imaginario personal y colectivo pero percibidas por los sentidos internos (x), sueños (x), las emociones como materia (x), los pensamientos como materia (x), imágenes mentales de memoria e imaginación sobre el color, la luz, la luz y el color recordados, imaginados (x)

T V transcendental:

T I multidimensional:

d) tipo de signos:

T II físico:

T III cultural / político:

T IV emocional: iconos mentales (x), símbolos mentales (x), uso de símbolos de significado personal y también compartido (x)

T V transcendental:

T I multidimensional:

e) tipos de herramientas y métodos usados en la fase de la atención durante la percepción :

T II físico:

T III cultural / político:

T IV emocional: auto contemplación emocional (x), registros simbólicos de imágenes y sonidos mentales internos generados por memoria o imaginación (x), transformación de imágenes y sonidos mentales internos en iconos (x)

T V transcendental:

T I multidimensional:

f) tipos de sentidos usados en la percepción, en la etapa de la atención:

T II físico :

T III cultural / político:

T IV emocional: cinco sentidos internos, externos, como la visión interna de recuerdos o de imaginación de imágenes y sonidos mentales (x)

T V transcendental:

T I holístico multidimensional:

g) Características del escenario perceptivo

T II físico:

T III cultural / político:

T IV emocional: el artista percibe un escenario personal interno poblado por movimientos interiores psíquicos emocionales, vivenciales; el paisaje es el de la vida interior de la psique (x)

T V transcendental:

T I multidimensional:

FASE DE LA INTENCIÓN: Para definir el territorio de la intención es necesario mirar en el manual los detalles de cada territorio, en Operaciones de la intención sobre la primera materia.

Operaciones de la intención sobre la primera materia:

T II físico: operaciones de materialización física sin simbolización:

Sobre la primera materia física no-simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

T III cultural: operaciones de materialización por simbolización:

Sobre la primera materia física no simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional: simbolización de imágenes emocionales percibidas a través de los sentidos internos. Simbolización de la memoria y de imaginación sensorial interna es decir, de las imágenes mentales (x), imágenes mentales de recuerdos biográficos (x), simbolización de las emociones ()

Sobre la primera materia sutil:

T IV emocional: operaciones de sentimentalización de la materia:

Sobre la primera materia física no simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

T V transcendental: operaciones de desmaterialización o espiritualización de la materia

Sobre la primera materia física no simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

T I multidimensional: multidimensionalidad en las operaciones sobre la primera materia

Sobre la primera materia física no simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

ACTITUD DEL ARTISTA EN RELACIÓN CON LA PERCEPCIÓN (es la escala de alto, medio y bajo grado de silencio del yo artístico en la fase de la percepción que será usada en la aplicación del modelo del Atractor Intersubjetivo que veremos más adelante):

() Actitud Pasiva, artista como registrador, cede ante la forma, la materia y la energía (alto grado de silencio del yo artístico)

(x) Actitud Mixta, pasiva en la atención y activa en la intención (grado medio de silencio del yo artístico)

() Actitud Activa, artista como constructor, no cede ante la forma, la materia y la energía (bajo grado de silencio del yo artístico)

PARADIGMA PERCEPTIVO:

TERRITORIO DE LA ATENCIÓN: IV

La atención está en T IV porque la artista la enfoca su atención hacia sus recuerdos biográficos. La materia con la que dialoga es emocional, está hecha de las imágenes internas mentales. Recuperación de imágenes mentales emocionales. Trabajo realizado a partir de la biografía y de los aspectos psicológicos y de la vida interior de la artista.

TERRITORIO DE LA INTENCIÓN: III

En el caso de la obra *Celdas VII* la intención es revelar las imágenes internas mentales de carácter emocional, es decir, sus recuerdos (T IV) de modo simbólico (T III). Transforma la materia emocional en materia simbólica. No desea simplemente extraer los recuerdos sino que los simboliza. Énfasis en la fase de transformación, pues los contenidos internos que dan origen a las imágenes son transformados y enfiados. No son huellas o registros indiciales de lo sentido. Se produce una co-creación consigo misma, con sus emociones.

6

Obra: *Liber Divinorum Operum/ El libro de las obras divinas.*

FICHA I: EL PARADIGMA PERCEPTIVO

Nº 6



TÍTULO:

Liber Divinorum Operum/ El libro de las obras divinas

ARTISTA: Hildegard von Bingen

AÑO: 1163-74

TÉCNICA: pintura

Características de la obra : Imagen creada a partir de visiones místicas que tenía la artista, en estado de meditación.



FASE DE LA ATENCIÓN:

Características del territorio de la atención en el que se sitúa el paradigma creativo del artista en esta obra (estas características que deben ser consultadas en la Lámina II y en este manual, pág. 135. Marcar una de las opciones en cada uno de los siguientes apartados):

a) tipo de tiempo:

T II físico:

T III cultural / político:

T IV: emocional:

T V trascendental: el tiempo del símbolo es no mensurable, tiempo como el 'ahora' o 'instante eterno', relación espacio-tiempo topológica (x)

T I multidimensional:

b) tipo de espacio:

T II físico:

T III cultural / político:

Su visión en sus palabras: *Vi un esplendor inmenso y muy sereno que se encendía como muchos ojos, con cuatro ángulos apuntando hacia las cuatro partes del mundo [...].*

T IV emocional:

T V transcendental: Espacio simbólico (x)

T I multidimensional

c) tipo de materia y forma:

T II físico:

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental: Materia sutil y formas sutiles percibidas a través de los sentidos sutiles y de la intuición (x), visión, audición, tacto, olfato, gusto extrasensoriales, sutiles (x), visiones místicas (x), imaginario simbólico (x), materia y formas simbólicas ()

T I multidimensional:

d) tipo de signos:

T II físico:

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental: iconos metafísicos (x), símbolos transcendentales (x)

T I multidimensional:

e) tipos de herramientas y métodos usados en la fase de la atención durante la percepción :

T II físico

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental: automatismos espirituales-mediúnicos-clarividentes (x), estados alterados de consciencia como meditación y concentración (x), visiones internas místicas (x).

T I multidimensional:

f) tipos de sentidos usados en la percepción, en la etapa de la atención:

T II físico :

T III cultural:

T IV emocional:

T V transcendental: sentidos sutiles como la clarividencia (x)

T I holístico multidimensional:

g) Características del escenario perceptivo

T II físico:

T III: cultural:

T IV emocional:

T V transcendental: el artista percibe un escenario sutil, espiritual, transcendental, simbólico, cargado de visiones internas, arquetipos y principios espirituales. No es un escenario personal (x)

T I multidimensional:

FASE DE LA INTENCIÓN: Para definir el territorio de la intención es necesario mirar en el manual los detalles de cada territorio, en Operaciones de la intención sobre la primera materia.

Operaciones de la intención sobre la primera materia:

T II físico: operaciones de materialización física sin simbolización

Sobre la primera materia física no-simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil: Materialización sin simbolización de las formas percibidas a través de los sentidos sutiles y de la intuición, por: clarividencia (x), visiones místicas (x), espirituales-mediúnicos-clarividentes (x), estados alterados de consciencia como meditación y concentración (x)

T III cultural: operaciones de materialización por simbolización

Sobre la primera materia física no simbólica:
Sobre la primera materia simbólica cultural / política:
Sobre la primera materia emocional:
Sobre la primera materia sutil:

T IV emocional: operaciones de sentimentalización de la materia

Sobre la primera materia física no simbólica:
Sobre la primera materia simbólica cultural / política:
Sobre la primera materia emocional:
Sobre la primera materia sutil:

T V transcendental: operaciones de desmaterialización o espiritualización de la materia

Sobre la primera materia física no simbólica:
Sobre la primera materia simbólica cultural / política:
Sobre la primera materia emocional:

T I multidimensional: multidimensionalidad en las operaciones sobre la primera materia

Sobre la primera materia física no simbólica:
Sobre la primera materia simbólica cultural / política:
Sobre la primera materia emocional:
Sobre la primera materia sutil:

ACTITUD DEL ARTISTA EN RELACIÓN CON LA PERCEPCIÓN (es la escala de alto, medio y bajo grado de silencio del yo artístico en la fase de la percepción que será usada en la aplicación del modelo del Atractor Intersubjetivo que veremos más adelante):

(x) Actitud Pasiva, artista como registrador, cede ante la forma, la materia y la energía (alto grado de silencio del yo artístico)

() Actitud Mixta, pasiva en la atención y activa en la intención (grado medio de silencio del yo artístico)

() Actitud Activa, artista como constructor, no cede ante la forma, la materia y la energía (bajo grado de silencio del yo artístico)

PARADIGMA PERCEPTIVO:

TERRITORIO DE LA ATENCIÓN: V

La atención está en TV porque la artista capta sus imágenes a través de su visión mística mientras está en estado de meditación.

TERRITORIO DE LA INTENCIÓN: II

La artista trata de recoger las imágenes internas sutiles, transcendentales y dibujarlas o pintarlas. Se produce una co-creación con lo sutil y lo trascendental y un proceso de intersubjetividad con lo divino. Es un proceso trans-visual o visual interno. Énfasis en la fase de recepción de los contenidos simbólicos de la visión mística. En el caso de la obra *Liber Divinorum Operum*, una visión que desea registrar en forma de dibujos o pinturas que son indicios de estas imágenes, huellas de lo espiritual (T II).

7

Obra: *La Plissure du Texte*.

FICHA I: EL PARADIGMA PERCEPTIVO

Nº 7

TÍTULO:

La Plissure du Texte

ARTISTA: Roy Ascott

AÑO: 3 primeras semanas de diciembre de 1983

TÉCNICA: Net art

TAMAÑO: variable en función del número de participantes

Características de la obra : La redacción de un cuento en dos idiomas –pero especialmente en francés– por artistas de varios países a través de la red. Cada artista colabora en la redacción de la historia desde el punto de vista de su personaje o identidad (TIV).

FASE DE LA ATENCIÓN:

Características del territorio de la atención en el que se sitúa el paradigma creativo del artista en esta obra (estas características que deben ser consultadas en la Lámina II y en este manual, pág. 135.

Marcar una de las opciones en cada uno de los siguientes apartados):

a) tipo de tiempo:

T II físico:

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional: Concepto de tiempo expandido que abarca desde el tiempo físico no-simbólico (x) al tiempo cultural, medido, histórico (x) al tiempo vital emocional (x)

b) tipo de espacio:

T II físico:

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional: espacio no-simbólico no mensurable a través de los sistemas de pesos y medidas (x), espacio psíquico, sensorial interno, vital (x), espacio de la identidad personal (x), espacio narrativo (x)

c) tipo de materia y forma:

T II físico:

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional: Concepto extendido de materia que engloba la materia física, emocional, cultural (x)

d) tipo de signos:

T II físico:

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional: signos y símbolos con significados socialmente acordados, lingüísticos (x), uso de símbolos de significado personal y también compartido (X)

e) tipos de herramientas y métodos usados en la fase de la atención durante la percepción :

T II físico:

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional:

modelos simbólicos (x), modelos tecnológicos (x), modelos procesuales (x) trans-disciplinaridad sinestésica (x)

f) tipos de sentidos usados en la percepción, en la etapa de la atención:

T II físico :

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental:

T I holístico multidimensional: cinco sentidos físicos, externos (x) extensiones sensoriales físicas de cada sentido (x) intelecto (x)

g) Características del escenario perceptivo

T II físico:

T III cultural / político:

T IV emocional:

T V transcendental:

T I multidimensional: el artista es capaz de realizar la superposición de los escenarios porque percibe multidimensionalmente. Ve lo transcendental en lo físico o en lo emocional, usa los materiales culturales para llegar a lo espiritual, y viaja por todos los territorios sin limitarse a una frontera (x)

FASE DE LA INTENCIÓN: Para definir el territorio de la intención es necesario mirar en el manual los detalles de cada territorio, en Operaciones de la intención sobre la primera materia.

Operaciones de la intención sobre la primera materia:

T II físico: operaciones de materialización física sin simbolización

Sobre la primera materia física no-simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

T III cultural: operaciones de materialización por simbolización

Sobre la primera materia física no simbólica

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

T IV emocional: operaciones de sentimentalización de la materia

Sobre la primera materia física no simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

T V transcendental: operaciones de desmaterialización o espiritualización de la materia

Sobre la primera materia física no simbólica:

Sobre la primera materia simbólica cultural / política:

Sobre la primera materia emocional:

TI multidimensional: multidimensionalidad en las operaciones sobre la primera materia

Sobre la primera materia física no simbólica

Sobre la primera materia simbólica cultural / política: re-simbolización de formas ya simbólicas provenientes del imaginario personal o colectivo histórico, atribuyéndoles nuevo significado (x)
procesos contra culturales de re-simbolización (x)

Sobre la primera materia emocional:

Sobre la primera materia sutil:

Sobre la primera materia multidimensional: Concepto extendido de materia que intenta dar un significado holístico a modelos tecnológicos y procedimentales para realizar un cambio en lo humano a través de un cambio en la percepción de las posibilidades del uso de estos modelos (x)

ACTITUD DEL ARTISTA EN RELACIÓN CON LA PERCEPCIÓN

(es la escala de alto, medio y bajo grado de silencio del yo artístico en la fase de la percepción que será usada en la aplicación del modelo del Atractor Intersubjetivo que veremos más adelante):

(X) Actitud Pasiva, artista como registrador, cede ante la forma, la materia y la energía (alto grado de silencio del yo artístico)

() Actitud Mixta, pasiva en la atención y activa en la intención (grado medio de silencio del yo artístico)

() Actitud Activa, artista como constructor, no cede ante la forma, la materia y la energía (bajo grado de silencio del yo artístico)

PARADIGMA PERCEPTIVO:

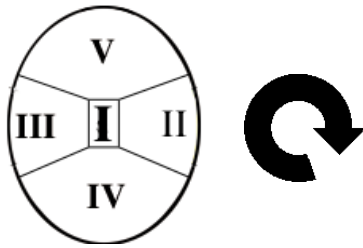
TERRITORIO DE LA ATENCIÓN: (T I)

La atención se centra en el T I porque la materia del trabajo es la conectividad entre las personas. Además es una obra que transita por varios territorios pues se trata de un arte procesual que pone en tela de juicio las ideas de objeto artístico, permanencia, originalidad, materialidad, verdad. Participación de varios artistas en obra colectiva, que se apoya tanto en el imaginario (formas tradicionales de escritura, un cuento de hadas- TIII) como en la tecnología de la época (TIII) pero que busca una estética de la comunicación (TI) y que supere las barreras físicas del espacio tridimensional (TI) e incluya una perspectiva planetaria en la elaboración de la obra de arte. La figura del autor incluye la idea de una mente que estuviera formada por una sociedad planetaria de consciencias (cuerpo y mente colectivos).

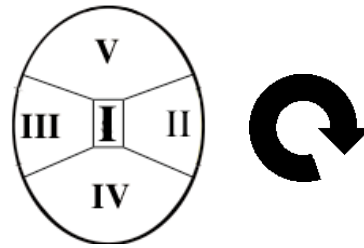
TERRITORIO DE LA INTENCIÓN:

(T I) La intención está en el T I porque busca crear un sentido en la obra por interacción de los múltiples autores a través de la multidimensionalidad, trans-disciplinaridad y silencio del yo artístico.

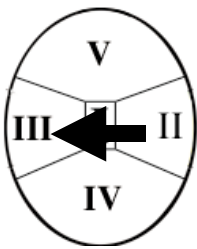
Ahora pasaremos a situar la flecha de la percepción (atención e intención) para cada una de las obras en la Matriz esquemática del Árbol del Arte. La segunda parte, que corresponde al Modelo del Atractor Intersubjetivo la realizaré en el capítulo V.



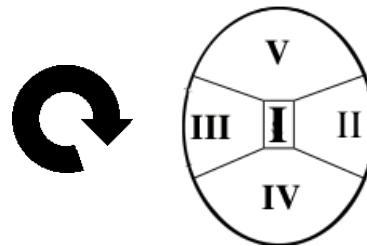
Matriz esquemática del Árbol del Arte: obra 1
En el caso de la obra *Plaques de Couleur, Plaques de aluminium*, Bernard Borgeau, 1969 (ver la ficha ejemplo en el subapartado 2.8.3) la atención y la intención en el T II).



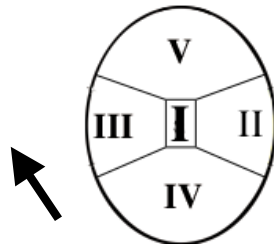
Matriz esquemática del Árbol del Arte: obra 2
En el caso de la obra *Sismografía* la atención y la intención están en el mismo Territorio II. Mi atención está puesta en las energías físicas pero invisibles que registro a través del movimiento de mi cuerpo mientras camino y mi intención es revelar estas energías como si mi cuerpo fuera un sismógrafo.



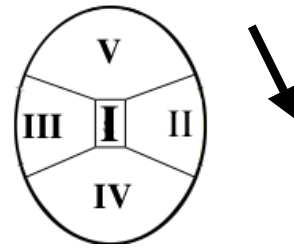
Matriz esquemática del Árbol del Arte: obra 3
En el caso de la obra *Dibujo Instamatic* la atención está en las imágenes visuales y en las energías físicas del movimiento que interfieren en su captación mientras se desplaza, pero su intención es componer, con las imágenes y las energía. El artista no se limita a revelar estas energías como si su cuerpo fuera un sismógrafo.



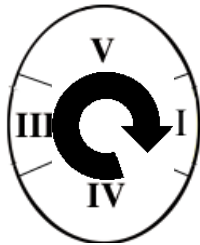
Matriz esquemática del Árbol del Arte: obra 4
En el caso de la obra *Las señoritas de Avignon* la atención y la intención están en Territorio III. La atención está puesta en los modelos perceptivos y la intención es desarrollar otro modo de percepción a través de la incorporación de un modelo perceptivo no occidental.



Matriz esquemática del Árbol del Arte: obra 5
En el caso de la obra *Celdas VII* la atención está en T IV porque la artista la enfoca hacia sus recuerdos biográficos y la intención es revelarlos simbólicamente (T III). No desea extraerlos simplemente, los simboliza.



Matriz esquemática del Árbol del Arte: obra 6
En el caso de la obra *Liber Divinorum Operum* la atención está en T V porque la artista capta sus imágenes a través de su visión mística, una visión que desea registrar, como huellas de lo sutil (T II).



Matriz esquemática del Árbol del Arte: obra 7
En el caso de la obra *Les plissures du texte*, la atención y la intención están en el mismo Territorio I. Porque se da la participación de varios artistas en una obra colectiva que transita por varios territorios y que se apoya tanto en el imaginario (formas tradicionales de escritura, un cuento de hadas- T III) como en la tecnología de la época (T III) pero que busca una estética de la comunicación (T I) que supere las barreras físicas del espacio tridimensional (T I) e incluya una perspectiva planetaria en la elaboración de la obra de arte. La figura del autor incluye la idea de una mente que estuviera formada por una sociedad planetaria de conciencias (cuerpo y mente colectivos). El sentido de la obra se crea por interacción de los múltiples autores.

Capítulo III

Topología teórica para conocer el terreno Tejiendo el modelo con 5 hilos: físicos, simbólico-culturales, emocionales, transcendentales y holísticos

Este capítulo está dedicado a desarrollar los conceptos mencionados esquemáticamente en el capítulo anterior y servir como un breve estado de la cuestión sobre la visión y el tacto para deconstruir el mito de la visualidad, a través de la construcción de los conceptos de trans-sensorialidad e intersubjetividad. En esta construcción uso las aportaciones de varias disciplinas sobre el tema.

La revisión teórica que realizo en este capítulo tiene la finalidad de construir la trans-sensorialidad y la intersubjetividad desde una perspectiva multidimensional. Esta construcción se realiza con las aportaciones recogidas en: (1) las prácticas y obras artísticas, (2) las aportaciones teóricas trans-disciplinares, cuyas fuentes son, por un lado, las glosas de los artistas y, por otro lado, las teorías desde la Historia del Arte, la Filosofía, la Física, la Psicología y el Psicoanálisis. Las aportaciones conceptuales trans-disciplinares se sitúan para apoyar la hipótesis de la tesis y ofrecer una alternativa al mito de la visualidad.

Trato de profundizar en los cinco hilos con los que los artistas tejen la trama del arte a través de sus paradigmas creativos espirales. Estos hilos han sido extraídos de las prácticas de los artistas, de sus paradigmas creativos, y son usados para perfilar los cinco territorios perceptivos del arte y para definir sus características. Este es el motivo por el cual la organización de la información se hace por territorios y por conceptos que giran alrededor de los dos grandes temas de la tesis, la trans-visualidad -trans-sensorialidad, especialmente la relación entre la visión y el tacto- y la intersubjetividad -silencio del yo artístico-.

Soy consciente de que el conjunto de las teorías y conceptos sobre el arte no es homogéneo ni está sistematizado. No intento realizar una clasificación de teorías, sino que uso los conceptos y teorías que están relacionados con los paradigmas creativos de cada territorio para profundizar en los aspectos de la percepción ligados a los territorios. Cada teoría ilumina una parte del territorio del mundo del arte, un aspecto de los procesos creativos, dejando a otros en plena oscuridad. En este sentido la imagen metafórica de la realidad o mundo como cruce entre lo interno y lo externo que nos propone el arte es de gran utilidad. Funciona como el soporte-bastidor-trama y urdimbre tridimensional-, sobre el cual desarrollo el marco teórico de la tesis para apoyar la hipótesis de que el arte es un proceso trans-sensorial e intersubjetivo. Es la cartografía conceptual espacial, un mapa-matriz visual. Eso me permite obtener rápidamente una imagen visual sintética de los conceptos que uso para profundizar en los distintos aspectos relacionados con la percepción en los paradigmas creativos.

Los conceptos teóricos constituyen un mosaico de fragmentos y el hecho de situarlos topológicamente nos aporta la posibilidad de establecer enlaces esenciales entre ellos, para ver como surgen relaciones sorprendentes de su comparación visual y sincrónica o diacrónica. La cartografía conceptual visual actúa como un instrumento para la reflexión teórica y experimental que nos permite ver que hay zonas que

concentran más el interés de los teóricos, mientras que otros territorios de la creación artística no han contado con la misma intensidad, aunque hayan sido objeto de múltiples teorías provenientes de otros campos.

Para comprender los distintos modos de percepción presentes en los paradigmas creativos he agrupado los conceptos en función de su capacidad para explicarnos los modos de percepción típicos de cada territorio. El objetivo de la “Topología teórica” es reunir las reflexiones teóricas existentes sobre la trans-sensorialidad, la intersubjetividad y el silencio del yo artístico, enfocándolas desde su utilidad para comprender cómo es esta trans-sensorialidad e intersubjetividad en los distintos tipos de paradigmas creativos, desde una perspectiva de tiempo sincrónico.

Cuando tejemos el mapa de los territorios del arte vemos que los fragmentos de teorías y prácticas que lo componen forman una unidad que indica la multidimensionalidad; los fragmentos teóricos en sus ópticas limitadas no compiten entre sí, sino que ayudan a conformar una imagen más rica del arte. Cada uno tiene su lugar, y completa de algún modo la visión del otro. Si hago un análisis diacrónico de este hecho lo que encuentro es que los fragmentos en conflicto parten de premisas distintas, o dimensiones distintas de la realidad. Como en una holografía truncada cada fragmento ayuda a construir el todo aunque este todo aun no esté en cada uno de los fragmentos.

3.1

La construcción de la trans-sensorialidad y la intersubjetividad según algunos enfoques teóricos de diversas disciplinas

Un objetivo de la investigación plantea la revisión de la relación entre el tacto y la visión, la comprensión del concepto de imagen retiniana y la justificación de porqué definiendo la idea de que el arte es siempre, en algún grado, un proceso trans-visual, trans-sensorial, intersubjetivo y de silencio del yo artístico.

Cuando queremos crear algo nuevo es necesario, primero, disolver la parte de la realidad, o la *gestalt*, a la que nos estamos refiriendo, hacerla estallar y dejar que los fragmentos compongan un nuevo orden: “instantáneamente los fragmentos se juntan otra vez, buscándose entre ellos, con el oscuro presentimiento de la nueva vida a la que están destinados, y el primer momento verdadero de la creación es el momento en que aquellos fragmentos encuentran un centro alrededor del cual pueden presionar. Es entonces cuando la creación del poeta toma una forma definitiva. Nace y vive, o mejor, se desarrolla gradualmente en conformidad con su esencia” (Read, 1933)¹⁰⁴.

Este centro es el tacto: el tacto en su relación con la visión, su papel en la percepción sensorial desde una perspectiva multidimensional, su invisible presencia y acción en el desplazamiento de la centralidad de la visión. El tacto, en consonancia con

¹⁰⁴ En Ehrenzweig (1953:171).

la visión, es el hilo que entreteje el concepto de trans-sensorialidad con el concepto de intersubjetividad en la trama de la multidimensionalidad. De la unión de estos dos conceptos surge el concepto de co-creación. El tacto-visión se desenvuelve intersubjetivamente en cada uno de los territorios del mundo del arte dando origen a las distintas formas de co-creación. En el Territorio II esta co-creación es con lo físico; en el Territorio III es con la cultura; en el Territorio IV la co-creación es creación con el subconsciente personal –autocontemplación-; en el Territorio V es con lo sutil, transcendental, y en el Territorio I es el de la co-creación holística.

Las formas multidimensionales del tacto van desde la visión táctil de lo físico (T-II), pasando por las formas de tacto cultural o con-tacto (T-III), tacto emocional interno (T-IV), tacto espiritual (T-V) y tacto multidimensional y holístico (T-I). Cada una de estas formas incorpora las especificidades de su propia dimensión y todas son formas de co-creación o intersubjetividad.

Los conceptos aquí desarrollados, provenientes de varios campos y de varias épocas - teorías científicas, filosóficas, sociológicas, psicológicas, estéticas y artísticas-, están presentes en este capítulo para expandir conceptualmente las características del Modelo del Árbol del Arte en general y de cada uno de sus territorios. Conceptos y teorías que ayudan a mostrar que el arte es un proceso trans-visual, trans-sensorial, intersubjetivo y de silencio del yo artístico. Procuero mirar a las viejas teorías sobre la visión, la percepción y la imagen desde este nuevo prisma, para que surja un nuevo sentido y se transparenten nuevas formas de comprender los paradigmas creativos espirales.

El hilo conductor de esta genealogía teórica es la revisión de la centralidad del tacto en la percepción, especialmente la percepción visual y su papel en la construcción de la intersubjetividad. Los fragmentos teóricos se organizan a partir de su afinidad con el hilo conductor del tacto y la visión -su papel en la percepción trans-sensorial y en la intersubjetividad- son situados por territorios y contribuyen a justificar la afirmación de que los demás sentidos derivan del tacto, que el tacto es el sentido más importante en la percepción y que la visión es una forma específica de tacto.

El objetivo de este capítulo es desarrollar el perfil conceptual del Modelo del Árbol del Arte y de cada uno de los cinco territorios que lo componen. Este es el motivo por el cual los conceptos se sitúan por territorios. Estos mismos conceptos aparecerán en el capítulo IV cuando abordemos los paradigmas creativos de los artistas. Hay un hilo conductor que empieza en el capítulo II (Matriz del Árbol del Arte), atraviesa el capítulo III (Topología teórica) y conduce hasta el capítulo IV dedicado a las poiesis artísticas (Procesos trans-visuales y de silencio del yo artístico). No trato de realizar una clasificación de las teorías en función de los territorios, lo que sí deseo hacer es extraer de estas teorías aquellos conceptos que me pueden ayudar a comprender las poiesis y los paradigmas creativos de los artistas. Para facilitar la comprensión de este hilo conductor resaltaré en **negrita** los conceptos aportados por las distintas teorías que están en relación directa con las características del Modelo del Árbol del Arte y con el perfil de cada uno de los territorios. En relación con las características de cada territorio estos conceptos han sido esquemáticamente delineados en el capítulo anterior, y han sido clasificados en (1) tipo de datos recogidos; (2) tipo de tiempo, espacio, materia, luz, color, memoria, inteligencia y signos; (3) herramientas; (4) tipo de mente; (5) características del escenario perceptivo; (6) tipo de imaginación; (7) actitud del artista, y (8) tipos de sentidos usados. Con eso procuero enlazar las características típicas de cada

territorio con los conceptos teóricos que provienen de las teorías presentadas en este capítulo III. Estos mismos conceptos serán encontrados en el siguiente capítulo aplicados a las poesis artísticas.

Aunque los conceptos y teorías provengan de distintos campos, lo que busco es ver cómo se encuentran y entrelazan unas teorías con otras de campos distintos desde la perspectiva particular de la investigación. De cada teoría solamente me interesa lo que aporta con relación a los sentidos, en especial a la visión y al tacto.

Por otro lado, no realizo un enlace histórico temporal de los conceptos y teorías; lo que les une es la afinidad en el tratamiento temático con las características de cada territorio. Así, el criterio para situar una teoría cerca de otra es esta afinidad temática, espacial pero atemporal, más allá de las especificidades disciplinarias. En este sentido, me permito yuxtaponer y superponer un concepto teórico proveniente del campo científico a un concepto proveniente de la estética y, junto a ambos, usar la glosa teórica de los artistas. Además, me animo a hacer un corte transversal en el tiempo, uniendo teorías de distinta procedencia temporal. Todas estas operaciones trans-temporales y trans-disciplinares se justifican por considerar que el paradigma creativo es espiral, surge una y otra vez aunque en un nivel superior de la vuelta, como podemos ver cuando realizamos un paseo teórico por largos períodos históricos.

En los siguientes sub-apartados trataré de clarificar algunos aspectos sobre la trans-sensorialidad y la intersubjetividad. Comenzaré destacando el concepto de multidimensionalidad, y lo aplicaré a los conceptos de índice, símbolo e icono¹⁰⁵, para extender posteriormente estos conceptos a otras dimensiones de la realidad. Proseguiré haciendo una revisión de la trans-sensorialidad a partir de la teoría de Ehrenzweig sobre la relación entre la mente profunda, anti-gestáltica, y superficial, gestáltica. Por último, trazaré un panorama de las teorías sobre la intersubjetividad, antes de desarrollar el tema de la trans-sensorialidad intersubjetiva por territorios, para conocer sus especificidades.

3.1.1 La trans-sensorialidad intersubjetiva multidimensional

Enlazar las teorías de este modo se justifica desde una postura holística, más acorde con la forma de pensar de nuestro tiempo, y distinta tanto de la predominante en la época greco-romana -en la que se asienta la idea de consciencia individual-, como de la forma de pensar de la era cristiana, -en la que lo divino se muda a vivir en un lugar fuera de la naturaleza y alejado del ser humano-. En la Edad Media el ser humano es visto a imagen y semejanza divinas, y la Tierra como el centro de un universo físico y espiritual jerarquizado, donde lo humano está subordinado a lo divino. La ciencia estaba en acuerdo íntimo con la filosofía cristiana y no deseaba el dominio de la naturaleza, sino la comprensión del sentido y la significación de lo observado.

La confrontación entre el punto de vista científico y el punto de vista mágico se ilustra a través de la discusión teórica mantenida entre el físico alemán Kepler (1571-1630) y R. Fludd (1574-1637), en la primera mitad del siglo XVII. Según el físico suizo de origen austriaco Wolfgang Pauli (1900-1958) “esta diferenciación se puede rastrear a

¹⁰⁵ Es extensa e incluso más reciente la bibliografía sobre estos conceptos, pero las definiciones de Charles Peirce en su Teoría de los Signos es suficiente para el papel que cumplen en la construcción conceptual del Modelo del Árbol del Arte que pretendo llevar a cabo con esta tesis.

través de la historia”¹⁰⁶. Kepler defendía el modo matemático, científico y cuantitativo de pensar la realidad mientras que Fludd reclamaba el modo cualitativo, pre-científico, ligado a la tradición esotérico-alquímica del pensamiento a través de imágenes simbólicas para explicar el universo –para la ciencia en minúsculas- y el Universo –para la magia en mayúsculas-.

Por detrás de estas dos posturas enfrentadas se encuentra la división entre dos tipos de mentes. En primer lugar, la mente que considera las relaciones cuantitativas entre las partes como lo esencial, que pone su énfasis en el pensamiento, la razón, y que es la base de la ciencia clásica. Podemos considerar como ejemplos de esta línea a Kepler y Newton (1642-1727). En segundo lugar la mente que considera que lo esencial es la indivisibilidad cualitativa del todo y pone su énfasis en la intuición, el sentimiento y la sensación y que “intenta preservar la unidad de la experiencia interior del ‘observador’ (como lo diríamos hoy) y los procesos externos de la naturaleza, y así una integridad en la contemplación –una integridad inicialmente contenida en la idea de la analogía entre el microcosmos y el macrocosmos- pero que aparentemente ya no está presente en Kepler y en la última visión del mundo de la ciencia clásica natural” (Huffman, 2001:129). Como representantes de este modo de pensar están Fludd y Goethe (1749-1832).

Hoy estas dos posturas han sido mezcladas en varios campos de la ciencia, por ejemplo en la física cuántica, en la teoría de los arquetipos de Jung (1875-1961) y en el uso de imágenes simbólicas por la psicología moderna: “para nosotros, al contrario de Kepler y Fludd, el único punto de vista aceptable parece ser el que reconoce ambos lados de la realidad -el cuantitativo y el cualitativo, lo físico y lo psíquico- como compatibles uno con el otro y los asume simultáneamente”¹⁰⁷. Esta postura holística, que une la física con la psique, está situada en el Territorio I, mientras que en los demás territorios están los ecos de este deseo en diferentes grados.

Materia y mente forman parte del mismo *continuun*; consciencia y materia están unidas inexorablemente; afirma la ciencia contemporánea. Si la materia y la mente se engloban mutuamente, el cerebro no está separado de la mente, y la mente no está limitada por el cerebro, y ambos tienen su origen en el *orden implicado*¹⁰⁸ que está en

Fludd y Goethe:
Son ejemplos del énfasis en la mente intuitiva, en lo sensible, lo cualitativo, y en la unidad psico-física. En su modo de pensar, el microcosmos refleja el macrocosmos y está presente el concepto de integración materia-energía.

Kepler y Newton:
Simpatizan con los modelos matemáticos, la mente cuantitativa que interactúa con un universo medible en el cual las partes se separan del todo. En su modo de pensar está presente el concepto de separación materia-energía.

¹⁰⁶ Ver texto de Wolfgang Pauli sobre esta disputa entre Fludd y Kepler en Huffman (2001:127).

¹⁰⁷ Ver artículo de W. Pauli en Huffman (2001:129).

¹⁰⁸ Todo fluye, dice David Bohm, quien considera que las descripciones cartesianas del espacio son incompatibles con la Teoría Cuántica y que se necesitaría otra forma de describir estos conceptos, para describir el movimiento holográfico y el orden implicado que son la base del universo. Hay una falacia en el concepto de consciencia individual, pues en el orden implicado la consciencia como un todo –la consciencia total de la humanidad- tiene una realidad única. Incluso a un nivel más profundo, toda la consciencia está envuelta en materia y toda materia es un desdoblarse de la consciencia. La consciencia individual, como un electrón individual, es una abstracción, que en algunos momentos es útil, pero en otros es confusa y destructiva. Usando su concepto de consciencia este científico llegó a proponer varias soluciones a problemas de la física.

todas partes. Se produce entre los dos elementos, mente y materia, una similitud de orden; lo que sucede en la naturaleza no es formalmente diferente de lo que sucede en nuestra consciencia. También artistas como Beuys (*Terremoto in Palazzo*) y Robert Smithson (*Leñera Parcialmente Enterrada* y *Vertidos*) trabajan a partir de metáforas entre la mente y la naturaleza.

La teoría cuántica disuelve la noción de objetos separados y el observador pasa a ser un participante en un universo interconectado cuyas partes sólo se definen en función de sus conexiones con el todo. La teoría de la relatividad desvela el carácter activo y dinámico de las interrelaciones cósmicas.

Descartes llamaba a la consciencia sustancia pensante y a la materia como sustancia extendida. Pensaba que eran dos órdenes de cosas bien distintos. Puso a Dios como creador de ambas sustancias pero en una posición separada de ellas. La ciencia terminó con la idea de Dios, y hoy todavía hay quienes piensan que materia y consciencia son cosas separadas. Esto se ve claramente en la idea de que, en la experiencia científica, el observador puede mantenerse separado del objeto de observación. A pesar de las aportaciones de la teoría cuántica todavía no hemos conseguido romper la objetividad científica. Del mismo modo, en el campo del arte muchos piensan que puede haber una visión como sentido físico desconectado de otras dimensiones de la mente, una visión "retiniana". No tienen en cuenta la unidad de todos los elementos en la percepción, y así seguimos vivenciando el mundo desde la perspectiva del intelecto, fragmentándolo y olvidándonos de otras dimensiones.

Energía = Materia = consciencia

Por otro lado, la misma ciencia asume que la consciencia no es nada más que materia, o sea, un fenómeno electroquímico. La teoría del *continuun* materia-mente del físico contemporáneo David Bohm, a través del modelo holográfico, lanza luz sobre estas cuestiones. El modelo holográfico muestra que la luz -el electromagnetismo-, o el sonido, en fin, todas las energías, encapsulan información sobre la totalidad del universo en cada región del espacio. Así, a medida que estas energías entran en la consciencia a través de los órganos de los sentidos, es decir, en cada instante, lo que la consciencia percibe es el todo. Estas energías se traducen por los órganos de los sentidos y son grabadas holográficamente en el cerebro¹⁰⁹. El cerebro y los órganos de los sentidos



Palazzo Regale, detalle
Joseph Beuys, 1985
Kunst Sammlung Nordrhein
Westfalen
Dusseldorf

En esta obra Beuys hace una analogía entre la acción destructora de un terremoto en un territorio, y la mente, simbolizada por la cabeza rota.



Leñera parcialmente enterrada
Robert Smithson, 1970
Foto en blanco y negro y rotulador
25,4 x 20,3 cm
Colección legado de Robert
Smithson

En esta obra Robert Smithson realiza una analogía entre la mente y el territorio: la destrucción de las estructuras culturales, fruto de la mente humana, por la naturaleza y por la misma cultura.

¹⁰⁹ Hipótesis de Pilgram.

están ellos mismos compuestos de materia, la cual a su vez se constituye de ondas. Así, los mismos procesos y materiales del cerebro son huellas holográficas del todo. Por eso, tanto el orden de la consciencia como el orden de la materia (*orden no implicado*), observador y observado, son proyecciones y expresiones del *orden implicado*¹¹⁰, donde los dos órdenes son uno y el mismo a la vez. Cada uno es un espejo que se refleja a sí mismo; la materia es una forma grosera de mente y la mente una forma sutil de materia. Toda consciencia está encapsulada en materia y toda materia es el despliegue de la consciencia (Briggs y Peat, 1984).

Intersubjetividad multidimensional

Si deseamos comprender la idea de intersubjetividad multidimensional es útil acercarnos al concepto de holograma (Edgar Morin). En un **holograma** cada punto contiene el todo del objeto: el punto está en el todo y el todo está en cada una de las partes. En una analogía con la sociedad, estamos como individuos -puntos- en una sociedad, pero la sociedad está en cada uno de sus puntos haciéndose presente a través de sus normas, ritos, mitos, reglamentos, etc. La idea del holograma se complementa con la idea de operador dialógico, el elemento que une pares complementarios en oposición por formar parte del todo y del punto.

Podemos extender estas ideas al arte. Los artistas estamos en el mundo del arte y el mundo del arte está en cada uno de nosotros. Los artistas somos un punto holográfico donde se refleja el todo, la realidad, y, a la vez, nos reflejamos en la realidad. No podemos disociarnos del todo. Como artistas bebemos de todas las fuentes y como artistas nos ponemos en relación con ellas, a veces críticamente, pero, incluso el fruto de nuestro esfuerzo crítico volverá a retroalimentar el campo artístico.

Es necesario tener en cuenta la idea de continuun materia-mente si deseamos estudiar la percepción, pues los sentidos son los elementos que conectan el exterior con el interior en el ser humano a través de nuestras mentes, y según definamos estos conceptos –mente, sentidos, materia, energía- serán de uno u otro tipo nuestras relaciones con el mundo. Utilizo las obras de Tapiés y Penone –en la siguiente página- como afirmaciones artísticas de esta necesidad multidimensional perceptiva. Los ojos cerrados son usados como un medio para acceder a otras dimensiones perceptivas de la mente.

¹¹⁰ Explicate Order y Implicate Order Theory, por David Bohm.



Ulls tancats/Ojos cerrados

Antoni Tàpies, 1985

Pintura sobre madera

97 x 130 cm

El acto de cerrar los ojos, es decir, buscar la ceguera de forma deliberada, es uno de los métodos por los cuales varios artistas han tratado de acceder a otras dimensiones de la realidad.



Rovesciare i propi occhi/

Darle la vuelta a los propios ojos

Giuseppe Penone, 1970

Fotografía

En esta obra Penone usa lentillas de espejos que provocan una ceguera temporal, física, mientras reflejan las imágenes del exterior. Lo cito aquí como ejemplo del artista semi-ciego, que como Odin permanece en la bisagra entre dos mundos: el artista que busca las imágenes mentales interiores mientras mantiene la capacidad de reflejar lo externo.

Mi propia obra personal aparece en escena en este momento como un ejemplo para que observemos un poco más, y desde otra perspectiva, este concepto de punto holográfico. Se trata de una serie de fotografías realizadas durante el desarrollo de la tesis a partir de este concepto de holografía. Son fotos de imágenes de luz que se forman naturalmente sobre objetos cotidianos. Estos objetos funcionan como sensores, o como soportes sensibles para la captación de estas imágenes. Como las lentillas de Penone estos sensores son capaces de condensar la imagen del espacio donde están inmersos y devuelven una imagen transformada de este mismo espacio con todo lo que contiene, una imagen en la que este espacio se adapta a la forma del sensor. Sin embargo la imagen que devuelven es una imagen que se ha adaptado a la forma del sensor¹¹¹.

¹¹¹ Estas obras me hacen pensar en el tercer 'scopic regime' al que Jay (1988:17) denomina 'barroco', un régimen que es capaz de absorber las contradicciones existentes entre la superficie, o el 'arte de describir' (Alpers, 1999), y la profundidad, o el arte renacentista/perspectivista. Según este autor, el espejo anamórfico que distorsiona la imagen visual revela como la formación de la imagen depende de la materialidad del medio de reflexión. Se trata de la toma de conciencia de las características táctiles y hápticas presentes en la materialidad del medio. Este hecho le impide caer en la centralidad ocular absoluta que está presente en el régimen perspectivista cartesiano.



Sensores Silentes, serie fotográfica

Cristina Miranda, 2002-05

Diversos tamaños y formatos

Fotografía e instalación multimedia

Son imágenes formadas naturalmente sobre objetos cotidianos. Como puntos holográficos son capaces de contener todo el espacio en el que están inmersos los objetos donde se forman. Son elementos del todo a la vez que son capaces de reflejarlo.

3.1.2 El sentido multidimensional del tacto es la base de la co-creación, o intersubjetividad, multidimensional

En este apartado trataré de extender los conceptos de índice, icono y símbolo –teoría de los signos- a la esfera multidimensional y trans-sensorial, relacionando la visión y el tacto con estos conceptos en función de las características que definen la percepción en cada territorio.

El tacto es una forma de índice

La teoría de los signos y la definición del concepto de índice son de gran utilidad para la comprensión del papel de los órganos de los sentidos en la percepción, especialmente de la visión y el tacto¹¹². Un índice es una relación física-material de contacto entre dos elementos.

La palabra es contacto. El tacto es una forma de contacto y el contacto es una forma de tacto. Los órganos de los sentidos son nuestros instrumentos de con-tacto, (1) con lo físico no-simbólico exterior, (2) con nuestra naturaleza interior, (3) con la cultura y los demás, (4) con lo trascendente y (5) con una realidad comprendida de modo holístico. En el concepto de índice siempre está implicada la interrelación de dos elementos y, aunque en general no se considere desde una perspectiva multidimensional, este concepto podría ser extendido hasta abarcar todas las dimensiones de la vida, tal y como nos propone la hipótesis de mundo diseñada por el arte.

Aplicando las teorías del continuun materia-energía-mente al concepto de índice quisiera extender este concepto más allá de la forma material de contacto a todo tipo de contactos matéricos, entendiendo la materia como energía más densa y la energía como materia más sutil. De este modo, sería posible ampliar el concepto de huella física y poder también considerar la existencia de índices o huellas no físicas, sutiles, culturales, emocionales y transcendentales. La teoría de los signos puede ser re-interpretada a la luz de la ampliación del concepto de materia. De este modo, podríamos considerar que la telepatía es una huella dejada por una mente en otra; o la inspiración es una huella proveniente de la intuición espiritual.

El tacto de lo social, el con-tacto. El símbolo es un instrumento táctil

En el mismo sentido, si miramos el concepto de símbolo desde el prisma de la multidimensionalidad y del tacto, este gana una nueva configuración.

Un símbolo es un signo que depende de una convención. Un símbolo materializa una relación convencional, es un acuerdo social. Un acuerdo social también implica dos o más partes en contacto y por eso el símbolo es un instrumento cultural para el contacto, un instrumento táctil, ligado al tacto

¹¹² Los signos pueden ser clasificados en iconos, índices y símbolos. El signo está en lugar de algo, su objeto, pero no en todos los aspectos. Un índice es un signo determinado por un objeto en virtud de estar en relación o contacto con él. También las preposiciones y los giros preposicionales son índices. Por ejemplo, la expresión ‘a la derecha’, porque se refiere a una situación relativa a la colocación observada, que se conoce por medio de la experiencia de quien habla en relación con la experiencia de quien escucha y, en este caso, el carácter indicial es dominante. Así, un índice tiene una relación existencial con el objeto, existe el índice porque existe o ha existido el objeto (Peirce, 1974).

de lo social, el con-tacto social, un derivado del tacto que busca acceder al otro, a los otros, a la cultura.

Los dibujos australianos del ‘Tiempo del ensueño’ en su fase de codificación de la información pertenecen a este tipo de signos-símbolos. Los artistas aborígenes australianos traducen los contenidos de sus sueños a un tipo de alfabeto de símbolos acordados culturalmente que puedan ser decodificados por el grupo. Es el caso de cualquier verbalización que significa lo que significa sólo en virtud de poder ser entendida como poseedora de determinada significación. Sin embargo, en el inicio del proceso creativo, cuando el artista australiano aborigen está en contacto con su mundo interior, su forma de actuar es indicial, pues está buscando entrar en contacto con el subconsciente y el mito de la creación.

Mientras un índice es un signo que dejaría de serlo si su objeto no hubiera existido previamente al indicio, y un símbolo es un signo que perdería el carácter que lo convierte en un signo si no hubiera quien lo interpretara, un icono es un signo que posee el carácter que lo hace significativo aunque su objeto fuera inexistente; por ejemplo, una línea geométrica, que es representada por un trazo en un papel. En el icono no hay la necesidad de contacto que es necesaria en las otras dos formas de signo, el índice y el símbolo.

Sin embargo, vamos a detenemos a pensar sobre esta afirmación de que un icono existe aún en ausencia de un objeto. Si el objeto es inexistente como afirma podríamos extender el concepto de existencia a otras dimensiones. Enlazando el concepto de icono con los de arquetipo y entelequia en Jung y Sheldrake¹¹³, y desde una perspectiva multidimensional del continuo energía-materia, es posible afirmar que el objeto al que se refiere el icono podría ser inexistente solo físicamente y que, realmente, esta línea geométrica pueda ser el índice de un arquetipo que vive en otra dimensión. Esto nos lleva a la obra de Duchamp del Gran Vidrio, la Novia como una forma icónica en relación con otra similar que vive en la Cuarta Dimensión.

La visión no-simbólica, táctil

Un fenómeno¹¹⁴ es todo aquello que se hace presente al espíritu (Peirce, 1974). El conjunto de fenómenos percibidos configura la realidad de tres modos distintos. En primer lugar comprendemos las cualidades de los fenómenos por los cinco sentidos como sensaciones abstractas, tales como color, forma, ritmo. Es la categoría del ser de la cosa, antes de cualquier tipo de verbalización, sin relación con nada, cualidades inherentes al cuerpo, todo lo que es en su inmediatez. Es la consciencia que se da en un instante del tiempo –momento eterno-, la consciencia pasiva, receptiva, sin los mecanismos de nombramiento, reconocimiento y análisis.¹¹⁵

Los fenómenos se nos aparecen en primera instancia mediante la existencia de sus cualidades, tomamos consciencia de que existen cualidades. Es el color rojo antes de materializarse. En este primer momento domina la sensación, por ejemplo en el caso de los colores o los olores que producen formas viscerales de sentir. La emoción tiñe el

¹¹³ Veremos estos conceptos más adelante.

¹¹⁴ El concepto de fenómeno está en relación al de apariencia, como lo que aparece, lo que es sensible; fenómeno es realidad sensible por oposición al noúmeno que es la realidad inteligible. Desde este punto de vista el fenómeno sería la única realidad que podemos conocer; sin embargo, otros fenomenólogos plantean otras posibilidades y no oponen el fenómeno al noúmeno.

¹¹⁵ La sensación de miedo que surge cuando al tener los ojos cerrados o estando en la oscuridad toco algo o soy rozada por algo peludo, que asocio a una araña.

pensamiento poco definido produciendo una sensación; por ejemplo, la emoción de ansiedad por el desconocimiento de lo que puede pasar, o por la leve sospecha de que algo no va bien en una relación de amistad, que hace que todo se colorea con la sensación de incertidumbre y ansiedad. El pensamiento poco definido –un inicio de pensamiento- gana una cualidad emocional, es una sensación inquieta de que va a surgir un pensamiento. Es un momento **pre-lingüístico** que asocio a formas de **visión-táctil** y de **intersubjetividad**, por co-creación con lo físico no-simbólico, que son típicas del Territorio II.

La visión táctil de las sensaciones

Tocar las sensaciones internas, entrar en con-tacto consigo mism@ para extraer de ahí la **materia** de la obra es

una de las formas de trans-sensorialidad presente en los paradigmas de varios artistas como veremos en el capítulo siguiente. La materia es la sensación, la emoción y el sentimiento. Estos paradigmas buscan tocar el subconsciente. Gilles Deleuze y Félix Guattari dicen que “pintamos, esculpimos, componemos y escribimos con sensaciones” (Cazeau, 2000:466). Para estos autores las sensaciones representadas en las obras no son percepciones son **perceptos** y el objetivo del arte es arrancar el percepto de las percepciones de los objetos. Para eso cada disciplina artística, y cada artista, usa un método distinto.

El tacto de la emoción y del subconsciente

Un segundo momento de la percepción es el hecho actual, local, temporalizado y espacializado, individualizado y materializado en un aquí y un ahora. Está relacionado con la

idea de fuerza, de reacción; por ejemplo, la dureza en abstracto se da en un primer momento, mientras que cuando te chocas contra un objeto, esta dureza, esta resistencia de la materia, se hace dureza encarnada, sentida, percibida.

En el segundo momento de la percepción surgen las ideas de causa, efecto, fuerza, acción, reacción y de conmoción, algo que irrumpe en los sentidos, nos provoca una reacción, e indica la existencia de algo. Este sentimiento de conmoción real, producido por un signo, implica la existencia de un pensamiento mediador entre el primer momento (o sensación original) y el segundo momento (acción y reacción). En el segundo momento, el alma se pone en contacto con el estímulo, que genera una emoción, y la co-creación con uno mismo, con su lado interno. Es cuando el artista se mira a sí mismo, se autocontempla, y se ve a sí mismo como objeto de conocimiento. Son procesos de tacto interno, tacto con la memoria, tacto de la imaginación. Son procesos típicos de la trans-sensorialidad y de la intersubjetividad, o co-creación con el subconsciente personal, que los artistas desarrollan en el Territorio IV.

La visión a través de modelos

En un tercer momento entra en juego el pensamiento. Es similar al primer momento por su grado de generalización, pero es diferente en cuanto al tipo de generalización. En esta tercera etapa la idea va la mente y la corporiza, es la etapa que media entre las dos primeras (abstracción y materialización) a través de la mente. Implica el desarrollo del pensamiento y este desarrollo puede tener tres formas: abducción¹¹⁶, inducción¹¹⁷ o deducción¹¹⁸.

¹¹⁶ La abducción está generada por la experiencia colectiva, en un determinado momento histórico y por un grupo. Es un hábito general cotidiano, no crítico, no-científico, la base de los estereotipos, de los

Extendiendo los conceptos de icono, índice y símbolo a otras dimensiones de la realidad sería posible decir que los procesos trans-visuales, trans-sensoriales e intersubjetivos de silencio del yo pertenecientes a los territorios II, IV, V y I son aquellos en que se busca la limitación de la percepción al primer y segundo momentos porque favorecen la co-creación (1) con lo físico no-simbólico (TII), (2) con su subconsciente a través de la emoción y de la memoria (TIV), (3) con su subconsciente a través de las experiencias transcendentales (TV) y (4) de modo holístico (T I). Se trata del efecto real que el signo produce sobre el espíritu del artista. El Territorio III se extiende hasta el tercer momento de la percepción, incluyendo el tipo de pensamiento lógico intelectual, como base de la percepción. En los demás territorios el artista pasa por este tercer momento -pensamiento lógico final- en etapas posteriores del proceso creativo; por ejemplo, en las fases de transformación y transmisión de los contenidos que desea transmitir y comunicar. Cuando llega a este tercer momento, el artista dará el sentido, a través de su pensamiento lógico, a las cualidades percibidas por la sensación o por los sentidos entendidos multidimensionalmente y preparará su materialización. En este sentido los tres momentos de aprehensión perceptiva de un fenómeno (Peirce, 1974), pueden ser expandidos hacia el análisis del proceso de creación en arte desde una perspectiva multidimensional.

Este apartado ha sido enfocado hacia una breve revisión de los conceptos de índice, signo y símbolo para relacionarlos con los conceptos de trans-sensorialidad y multidimensionalidad. Ahora seguiremos viendo cómo las nociones extensas de tacto y visión se conectan con los procesos de formación de imágenes mentales. Veremos los distintos tipos de imágenes mentales y las diversas formas de tacto del subconsciente, el inconsciente y la memoria. Serán repasadas las definiciones de **mente superficial y profunda** y las **formas de distracción de la mente superficial** para acceder a la mente profunda y a la intuición.

3.1.3 Las imágenes mentales son índices, símbolos e iconos multidimensionales

Visiones mentales, imágenes mentales

Las **imágenes mentales**, es decir, internas y de naturaleza sensible o casi

prejuicios de todo tipo y el fundamento de todas las ideologías. Asocio la abducción al paradigma creativo de aquellos artistas que se rigen por modelos tecnológicos, simbólicos, perceptivos, estilísticos, ideológicos y procesuales tradicionales, sin cuestionarlos. Se procesa a través de un pensamiento no crítico, no científico, sin verificación: prácticas artísticas que no son críticas con el lenguaje o con los sistemas simbólicos, tecnológicos o procesuales, que los adoptan sin dudas, dando paso a la creación de escuelas y modelos. Son paradigmas creativos típicos de la trans-sensorialidad simbólica y de la intersubjetividad cultural, o co-creación con el otro, con la cultura y la sociedad, típicas del Territorio III, pero de modo acrítico.

¹¹⁷ Al contrario de la abducción, la inducción se genera por un hábito especializado y controlado, un pensamiento sometido a verificación. Se da en los métodos científicos de observación, comprobación y conclusión por inducción. Igualmente encuentro similitudes entre este tipo de pensamiento y los paradigmas creativos relacionados con el Territorio III.

¹¹⁸ En el caso de la deducción, se trata del razonamiento puro, sin base experimental. La teorías e hipótesis científicas pueden provenir de este tipo de pensamiento y ser comprobadas a posteriori.

sensible, se clasifican en diferentes categorías en función del terreno sensorial con el que se relacionan: imágenes visuales, imágenes auditivas, táctiles, olfativas, gustativas y sinestésicas.

Hay **tipos diferentes de imágenes mentales en función de su proceso de generación**¹¹⁹: unas son trazos resultantes de la (1) experiencia perceptiva y estimulación externa, (2) otras son síntesis de un *input* sensorial y de la operación de transformación de la mente y (3) otras son generadas internamente sin relación alguna con información sensorial externa.

Relaciono las primeras con el concepto –físico- de índice y con los dos primeros momentos de la percepción (Peirce) porque requieren para su formación la existencia previa de un estímulo físico, generalmente de tipo lumínico, y porque su recepción sensorial es pre-simbólica. Pertenecen al campo de la visión no-simbólica típica del Territorio II. En sus experiencias con la cámara oscura Goethe¹²⁰ intentaba comprender este tipo de imágenes. Su paradigma creativo se enlaza con el de James Turrell¹²¹, en la obra *Células Perceptivas/Perceptual Cells*, cuando pretende que el receptor vea la luz formarse en el interior de su mente.

En las imágenes del segundo tipo ya hay una operación de la lógica intelectual, aunque todavía se mezclen los datos sensoriales y, por eso, ya están en el tercer momento de la percepción. En este tipo de visión las imágenes pasan por procesos de transformación a través de la memoria o de la imaginación.

Las imágenes del tercer tipo pueden estar generadas a partir de información sensorial interna y multidimensional. Esta forma de entender las imágenes es extraña para la Psicología tradicional, que solamente considera la información sensorial a nivel físico y no multidimensional. Sin embargo, lo que resulta extraño para dicha corriente sería perfectamente entendido por la Psicología transpersonal.

El tacto de la memoria

En el **proceso de surgimiento de las imágenes**¹²² surgen diferencias entre (1) imágenes generadas automáticamente que se escapan al control voluntario del participante, por ejemplo el caso de Proust, en *A la búsqueda del tiempo perdido*, donde la acción de comer una madalena desencadena en el protagonista una serie de recuerdos interiores vitales. En otros casos, la generación de imágenes (2) responde a objetivos y a conocimientos que guían un plan de generación de imágenes, como por ejemplo cuando imaginas el mejor camino para desplazarte e ir a un lugar. Las de primer tipo implican entrar en con-tacto con la memoria, una forma de tacto de la memoria personal.

En los paradigmas creativos de algunos artistas la **memoria** es importante en el proceso de formación de las imágenes con las que trabajan. Son numerosos los artistas que trabajan con la recuperación de imágenes del pasado, la memoria, y con la formación de imágenes mentales¹²³. Tanto el modo automático de formación de

¹¹⁹ Para más información sobre los tipos de imágenes ver Denis (1984).

¹²⁰ Ver más detalles en el apartado 3.2.1.

¹²¹ Ver apartado 3.2.1, sobre esta obra.

¹²² Para más información sobre el proceso de surgimiento de las imágenes ver Denis (1984).

¹²³ En mi opinión es importante diferenciar sus planteamientos. En algunas de sus obras varios de los artistas (Andy Warhol, Robert Rauschenberg, James Rosenquist y otros Pop) que trabajan con la memoria lo hacen a partir de objetos físicos, o residuos de acontecimientos; trabajan desde el Territorio III, desde lo simbólico. Es una forma de contacto con lo social, memoria histórica, memoria cultural o con su

imágenes como el modo controlado necesitan recuperar información de la memoria pasada. En varios paradigmas creativos la memoria puede estar unida a información sensorial específica, y es posible que la persistencia de esta información sensorial en el tiempo esté condicionada por su repetición. En el caso de la memoria visual, los elementos provenientes de la percepción son mantenidos por un tiempo y, posteriormente, transformados e integrados en la memoria pasada. En este proceso se pierden detalles sensoriales. El modo en que se da la organización de la memoria determina el proceso de recuperación de información y de generación de imágenes por los artistas.

La **formación de imágenes** como proceso constructivo está unida a la actividad perceptiva e imaginativa, incidiendo directamente sobre los paradigmas creativos espirales. La actividad perceptiva y la actividad de formación de imágenes son similares.

La visión táctil del subconsciente

Otros artistas trabajan también con la memoria pero desde las **imágenes mentales** interiores sin manipular. Entre estos me gustaría citar experiencias de Robert Morris en las series de dibujos Blind Time¹²⁴ y las experiencias en que tuve ocasión de participar como miembro del Grupo Intro-visión¹²⁵.

La Teoría Cuántica y la Teoría de la Relatividad, también nos ayudan a comprender una gama más amplia de estados de consciencia, en algunos de los cuales la identidad puede ir más allá de los límites habituales del ego y de la personalidad. Las modificaciones de la consciencia y la validez de la experiencia y de la identidad trascendentales son encontradas a través de diversas “técnicas de alteración de la consciencia y experiencias o **vivencias transpersonales**” (Walsh y Vaughan, 2001:15).

Entre estas **técnicas de alteración de los estados de consciencia** están la meditación y el yoga, y, en otro tipo de vertiente, el uso de ciertas drogas que llevan a la persona a una percepción distinta del espacio, del tiempo y de la materia. En el conocimiento místico, una forma de conocimiento directa,



Asamblea de dioses
Tangka
Tibet,
principios del siglo
XIX
Un tangka es un
vehículo para la
meditación, y la
meditación es una
forma de alteración de
la consciencia.

misma historia, construida a partir de sus residuos. En este caso la intersubjetividad asume formas de co-creación consigo mismo pero a través de lo simbólico, y no a través de formas directas de co-creación con el subconsciente o con lo físico no-simbólico (Territorios IV, V, II y I). Recogen o coleccionan los residuos físicos de la experiencia del pasado y los manipulan desde la lógica del intelecto, generalmente a través de modelos. No trabajan a partir de las imágenes mentales ni del subconsciente: se trata de un proceso controlado, intelectual, que trata el pasado desde su materialidad, no desde la imagen mental registrada en la memoria interna.

¹²⁴ Veremos en el capítulo IV más detalles sobre estas experiencias.

¹²⁵ Se trata de dibujos realizados con los ojos cerrados, en los que nos centrábamos en algún punto del tiempo pasado, en algún hecho particular, y, mentalmente, nos trasladábamos a esta situación pasada, registrando sobre el papel las imágenes mentales que se desarrollaban a través de la memoria y de la visión interior. No se trataba de experiencias de percepción externa ni de recuperación de residuos físicos o recuerdos materiales del pasado sino de evocaciones de la experiencia pasada, y de la actitud de trasladarse en el tiempo y en el espacio interior a estas situaciones.

intuitiva, típica del Territorio V, no hay observación; solamente puede darse este tipo de conocimiento a través de una total participación. Artistas como Tapiés parten de este tipo de percepción, directa, a través de la meditación. Otros artistas, como Roy Ascott, han utilizado distintos métodos de expansión sensorial¹²⁶. En estos casos se hace necesario el compromiso del observador, por lo que sería más adecuado sustituir el término ‘observador’ por el de ‘participante’ (John Wheeler).

Este tipo de **conocimiento directo, intuitivo**, también podría ser considerado a la luz de la teoría de los signos como una forma expandida de índice y del primer momento en la percepción. La teoría de la relatividad afirma la íntima relación entre el espacio y el tiempo, y desarrolla el concepto de un *continuun* tetradimensional llamado espacio-tiempo. Aunque desde la teoría de la relatividad se plantee la imposibilidad de hablar de espacio sin hablar de tiempo, todavía lo hacemos porque el lenguaje tiene limitaciones. Como sucede en las experiencias meditativas y místicas, en estados de consciencia alterados, estas vivencias, intuiciones y conceptos son difíciles de describir desde una perspectiva tridimensional, y, curiosamente, la defensa de la íntima relación entre el espacio y el tiempo está tanto en la Física moderna como en las tradiciones místicas y en el Arte.

La cultura occidental ha favorecido el estado de vigilia y, a parte del uso del alcohol, ha excluido los estados alterados de consciencia. Estos estados alterados de consciencia sí están presentes en culturas tradicionales, integrándolos en la vida a través del uso de **técnicas para la expansión de la conciencia** y acceder al **subconsciente**, como en el caso de los bailes rituales. En occidente se equipara la realidad con el mundo tal como se percibe en estado de vigilia consciente. La realidad tal como se percibe en otros estados de consciencia es totalmente rechazada. En algunos aspectos la cultura asiática cae en el extremo opuesto, llegando a ver la realidad como totalmente diferente de la consciencia de vigilia, interpretando el mundo como una ilusión. El arte puede ser una vía que permita conectar ambos polos de esta dicotomía. La síntesis de las aportaciones perceptivas de los artistas siempre ha estado entre varios mundos: trans-sensoriales, multidimensionales e intersubjetivos¹²⁷.

En la ciencia y en la cultura occidentales **el intelecto y la objetividad** son dominantes sobre otras formas de conocimiento. El análisis intelectual de cualquier fenómeno o hecho, la cuantificación de las experiencias y la comunicación verbal nos parecen suficientes como métodos de conocimiento. Esta forma de conocer y de percibir también es dominante en algunos de los paradigmas creativos, especialmente en aquellos que se encuentran en el Territorio III. Pero se nos olvida que no todas las experiencias son codificables y comunicables verbalmente, pues existen experiencias que por su propia naturaleza requieren otro tipo de acercamiento más vivencial y

¹²⁶ Roy Ascott en su investigación sobre arte, tecnología y consciencia establece una correspondencia entre el conocimiento arcaico, la parapsicología y la ciencia occidental. Desde una perspectiva holística, ha desarrollado un gran interés por métodos de expansión de la consciencia y por la integración entre tecnología e intuición.

¹²⁷ Autores como Roger Walsh, Duane Elgin, Frances Vaughan y Ken Wilber afirman que es posible que la atención, la percepción, la sensibilidad, los procesos de conocimiento, los sentimientos de identidad, los procesos afectivos, la capacidad de respuesta estén condicionados por el estado de la consciencia, y que en los estados superiores de consciencia estén englobados percepciones, visiones interiores y afectos que superan la experiencia cotidiana común y permiten otro tipo de conocimiento (Walsh y Vaughan, 1999:55).

directo: “una última premisa, casi invariablemente puesta en práctica por los críticos occidentales del misticismo, afirma que un examen intelectual, no vivencial ni práctico, supone una forma adecuada de determinar el valor de tales experiencias” (Walsh y Vaughan, 1999:57). Si esto se traslada al ámbito del arte nos encontramos con opiniones que descartan la posibilidad de que las hipótesis de mundo originadas por el arte puedan tener algo de verdad. Lo ven como una fantasía subjetiva y carente de base real. No consideran que el arte puede generar hipótesis distintas de realidad, desde dimensiones que superan la simple tridimensionalidad del intelecto.

La visión de la estructura inconsciente

El arte nos ayuda a entrar en contacto visual con el inconsciente, porque revela los elementos formales inconscientes y desarticulados que están escondidos en la estructura de la obra de arte o –lo que es lo mismo- en la estructura inconsciente de los procesos perceptivos.

Estas formas desarticuladas son difíciles de fijar y de retener, tienden a escapársenos como el agua entre los dedos. Por eso es necesario cambiar nuestra actitud mental cuando entramos en contacto con lo que nos llega desde el inconsciente y adoptar, por ejemplo, algún tipo de “**atención difusa**” (Ehrenzweig, 1953: vii). El motivo de esa evasión de las formas es que éstas no se corresponden con los dos grandes principios que dominan nuestra percepción consciente (de superficie), es decir, *el principio abstracto de la gestalt* -que nos lleva a categorías como buena gestalt, y que desecha todo lo incoherente, lo que no es compacto, preciso, y de buena forma- y *el principio thing-free o abstracto*, que guía nuestra percepción superficial consciente hacia formas más fluidas y superpuestas. Muchos paradigmas creativos de artistas se concentran en el esfuerzo de traer los elementos formales desarticulados a la percepción superficial para enriquecerla. Este es un esfuerzo que en el arte ha sido realizado por muchos artistas que han usado **técnicas de expansión o restricción sensorial**¹²⁸.

Encuentro un paralelismo entre los procesos de articulación de formas desarticuladas y los procesos trans-visuales pues los elementos formales desarticulados son los que quedan fuera de la percepción gestáltica¹²⁹ superficial. Por otro lado, también deseo destacar la relevancia del concepto de *atención difusa* o *técnica de percepción difusa y gestálticamente débil* para el tema del arte como proceso de silencio del yo artístico¹³⁰.

¹²⁸ Ehrenzweig propone que el sentimiento estético es la señal consciente de que hay intensos procesos de articulación de la percepción profunda inarticulada en marcha. Los elementos desarticulados son aquellos que contrarían la Gestalt y que están siempre en segundo plano, las formas negativas, las bromas, los actos fallidos, etc. En estos procesos están presentes dos fuerzas antagónicas, los impulsos de articulación y los impulsos de desintegración. Pretende hacer una ‘Teoría de la percepción inconsciente’, es decir, una síntesis entre psicoanálisis y las teorías psicológicas de la percepción superficial, tales como la Teoría de la Gestalt o la Teoría Eidética.

¹²⁹ Para Ehrenzweig la fisiología de la visión - tal como la Psicología de la Gestalt- sólo trata con las percepciones conscientes no distorsionadas y no dice nada sobre la distorsión periférica, no ofrece ninguna explicación sobre este asunto. Afirma que no podría hacerlo porque las distorsiones, y sus represiones, son del dominio de la psicología profunda. Dice: “podemos traer las distorsiones, hasta cierto punto, a la consciencia a través de la supresión del movimiento ocular (en la medida en que sea posible). Esta puede ser, en mi opinión, la explicación de las distorsiones pronunciadas que ocurren después de una prolongada fijación de la vista en un punto único” (Ehrenzweig, 1953:196).

¹³⁰ De acuerdo con la Teoría de la Gestalt las formas que están en el fondo no tienen existencia psicológica ninguna: “la retina [...] las registra vagamente pero ellas no son incluidas en la gestalt

La inexistencia visual-psicológica de las formas desarticuladas en el ‘fondo’ es típica de los procesos trans-visuales. Cuando los artistas dirigen su atención a combinaciones formales invisibles, como los fondos negativos, están resistiéndose a los principios de la Gestalt. De acuerdo con la teoría de la Gestalt, “es la intensidad de la combinación gestáltica en cosas reales lo que nos impide juntarlas en otras formas de combinación superpuesta sobre las fronteras de las cosas reales” (Ehrenzweig, 1953:28).

La visión anti gestáltica

La percepción profunda, anti-gestáltica, es totalmente diferente de la percepción de superficie y sigue principios formales completamente distintos. Estas diferencias pueden ser apreciadas si comparamos el modo como percibimos intelectualmente, con la mente superficial, y el modo como percibimos con la mente profunda. Con el intelecto nuestra mente busca la seguridad de la gestalt más simple y pregnante, pero con la mente profunda cerramos uno de nuestros ojos y, como un Odín semi-ciego, nos permitimos tantear en lo desconocido y casi inaprensible de las formas fluidas y superpuestas¹³¹.

La superposición de formas, tan común en los sueños, también aparece en la mente profunda. Freud mencionó las diferencias entre la percepción en la mente superficial y la profunda relacionándolas con la elaboración de la memoria de los sueños por la mente despierta. En la mente profunda, inconsciente, subsiste la mente de la infancia y, con ella, sus modos de percepción, emocionales.

El ojo distraído

El **automatismo**, uno de los métodos de alteración de la consciencia muy usados en el arte, es el control de la producción de la forma por la mente profunda y refleja su estructura gestálticamente libre. De ahí la razón para la falta de patrones que atraen la vista, la superposición, la yuxtaposición y la ambigüedad general de las formas que nunca podrían ser alcanzadas por el control formal consciente. Gombrich explica el contenido del arte abstracto (*thing-free*) como re-activación de la percepción indiferenciada¹³² infantil de las cosas, lo que nosotros no podemos conscientemente apreciar y que la abstracción en el arte es un retorno a la percepción menos diferenciada de las cosas, típica de la infancia. La proporción entre el **control consciente** y el **control automático** en el proceso artístico es lo que determina la proporción de formas gestálticamente libres o gestálticamente determinadas que el trabajo artístico tradicional posee. Todo lo

escogida (la figura es la gestalt elegida) y por eso no son percibidas [conscientemente aunque lo sean inconscientemente]” (Ehrenzweig, 1953:26).

¹³¹ Voy a utilizar la explicación de este proceso que ha desarrollado Ehrenzweig porque es muy clara y nos ayuda a comprender la percepción como un proceso no visual: “sólo cuando nuestra mente superficial y racional [o intelectual] está muy despierta nuestro ojo enfoca las cosas reales alrededor y lucha por percibir la gestalt más simple y pregnante posible. Pero cuando giramos nuestra mirada hacia adentro - como cuando estamos jugando, haciendo arte, durante los períodos de ensueño o en los sueños profundos- y la energía mental se drena desde la superficie al fondo, entonces la visión pierde su contorno preciso y fino, las formas percibidas se hacen más fluidas, mezclándose y separándose en un flujo continuo. A medida que nos retiramos de la superficie de la mente, una nueva forma de principio formal gana fuerza, un principio tan completamente contrario al principio de la gestalt que podría ser definido como la negación del principio de la gestalt. Así, las visiones de los sueños no tienden a la precisión, simplicidad y claridad, sino que tienden a la vaguedad, difusión y ambigüedad” (Ehrenzweig, 1953:30).

¹³² Para los niños muy pequeños todo lo que ven es parte de su ego, el mundo está formado por su ego, pues aún no han diferenciado su ego del mundo exterior.

que queda en el fondo es libre gestálticamente, y solamente las figuras son determinadas gestálticamente y por eso hay más automatismo en las obras tradicionales de lo que en principio se supone, ya que los artistas usan métodos de distracción de la atención -de la mente consciente- y formas caóticas de técnica para tratar tanto los fondos de las imágenes como las imágenes en su totalidad –técnicas tipo *absent-mindedness*, *focusing away*-. La técnica empleada por De Kooning de ‘ojos distraídos’ o ‘ojos de televisión’ puede ser inscrita en este tipo de **distracción de la atención**.

Las formas gestálticamente no determinadas suelen estar en segundo plano, escondidas en el fondo, entre las formas bien definidas de los objetos reales. La importancia de estas pocas formas definidas es relativa si las comparamos con los innumerables y complejos arabescos, técnicamente hechos para ser invisibles¹³³. Este doble ritmo (la mente profunda genera formas gestálticamente libres y estas formas dan origen a otras que son captadas por la mente superficial) es un proceso que se da en toda actividad creativa¹³⁴.

La escucha inconsciente

Un proceso similar se produce en la **escucha inconsciente** que hay en la música. Es un tipo de escucha en la que se produce la destrucción del tiempo típico de la mente superficial, que es unidireccional, medido, etc. Bach y Schonberg son ejemplos de artistas que permiten que la mente profunda pueda operar sin preocuparse con el orden superficial del tiempo.

Así como la mente profunda tiene otro tipo de tiempo, también tiene otro tipo de espacio, que rompe con las constantes de localización del espacio tridimensional físico. Incluso prueban con un modo más acorde con el gran caudal de imágenes que entran en la retina¹³⁵ de las que no somos conscientes y que pertenecen a la percepción profunda. También se forman compuestos de formas libres de tiempo y de espacio, o combinaciones de estas. Estos compuestos son similares a los que encontramos en el

¹³³ Cuando el adulto intenta visualizar de modo infantil, indiferenciado, todo lo que sabe hacer es superponer las cosas, sin darse cuenta que el niño no percibe de este modo. Con las imágenes ambiguas y poco definidas de los sueños sucede lo mismo. Cuando las personas adultas tratan de describir lo que han visto en sueños se dan cuenta de lo poco definidas que son las imágenes para su modo adulto de percibir y superponen formas definidas, tal y como las conocen como adultos, a las imágenes ambiguas: “solamente desde la altura de la mente superficial, la técnica infantil de percepción que persiste en la mente profunda parece caótica y totalmente indiferenciada, porque la técnica gestalt de la mente superficial no puede captar ninguna otra estructura que la gestalt en su propio nivel particular de diferenciación. La diferencia entre la percepción profunda y la superficial no es tan radical como pudiera pensarse –una precisa y diferenciada y la otra caótica e indiferenciada- sino que es una diferencia que transita gradualmente desde un bajo nivel de diferenciación hasta el más alto nivel gestáltico” (Ehrenzweig, 1953:32). Si aplicamos estos conceptos al Surrealismo vemos que las imágenes oníricas surrealistas tienen una gran carga de traducción a modos adultos de percibir la realidad, pues las figuras tienen una configuración muy definida por el modo gestálticamente determinado de la mente de superficie.

¹³⁴ También en las formas consideradas por la mente superficial como abstractas se asoma la mente profunda, tanto en el arte de occidente como en culturas no occidentales.

¹³⁵ Aquí surge un nuevo aspecto de la palabra retina que me gustaría resaltar. Una retina que es un tipo de interfaz entre la mente superficial, ligada al exterior, y la mente profunda, ligada al interior del ser humano. Una pantalla sensible que recibe un gran caudal de imágenes que van directamente al subconsciente y que no son transformadas en formas gestálticamente fuertes y comprendidas por la mente superficial o intelectual. Este concepto es totalmente opuesto al concepto tan usado en la teoría del arte de que existe un arte retiniano. Nunca se aclara realmente el papel de la retina en este arte retiniano, pero *grosso modo* se habla de una retina inmóvil, pasiva, y que es capaz de emociones y de fijar una imagen.

humor, en los mitos y los cuentos de hadas, en la imaginación infantil y en la visión creativa artística, en música, en pintura y en el lenguaje de los chistes. Tienen sentido para la mente inconsciente y conforman un modo de visión inconsciente. A la pintura corresponde el modo de visión inconsciente libre de espacio y a la música el modo de escucha inconsciente, libre de tiempo (Ehrenzweig, 1953).

La visión automática de la mente profunda

Me parece importante que prestemos atención a la diferenciación entre las dos modalidades de mente, la superficial y la profunda, y las dos modalidades de percepción que les son características. Hay procesos automáticos que tratan de captar la realidad externa además de la realidad interior del artista. No todo proceso automático está encaminado a captar la realidad subconsciente o inconsciente, sino que *el proceso automático es un modo de percepción ligado a la mente profunda* que permite aflorar un espacio, un tiempo y una materia con características diferentes de aquellas que son las típicas de la mente superficial (intelectual).

Hay otro tipo de visión que también se mantiene bajo constante represión. En el proceso de percepción visual, el **ojo tiene que comportarse como un pequeño scanner** que va obteniendo imágenes fragmentarias del objeto a través de una serie de miradas. Esta serie de miradas se junta en un compuesto formal en nuestra memoria y esta será la forma del objeto percibido para nosotros.

Toda percepción visual implica una percepción por fases. El ojo humano tiene un restringido campo de visión nítida y definida en el centro, y este centro está rodeado por un gran campo de visión distorsionada que se llama visión periférica: “podemos comparar el campo visual con la visión a través de una lente que diera una imagen muy clara y no distorsionada solamente en su foco central. A medida que hacemos que la lente se desplace sobre la extensión total de un objeto, además de juntar las diferentes vistas de cada sección tendríamos que suprimir las -siempre cambiantes y distorsionadas- vistas del objeto total que se cuelan por la periferia de la lente. De modo similar, el proceso inconsciente que construye la imagen compuesta en la memoria desde varias miradas oscilantes no junta simplemente las vistas de las secciones sino que también reprime la franja periférica distorsionada alrededor de cada una de las miradas” (Ehrenzweig, 1953:196). Sin embargo, este autor, que aplica la otra versión de la Teoría de la Gestalt a la mente profunda y su tipo específico de percepción, afirma que tanto las distorsiones periféricas como su represión son hechos psicológicos, y que podemos llevarlas a la mente superficial, o intelectual y hacerlas conscientes suprimiendo la oscilación de la vista.

Cézanne era un artista que permitía asomar la forma de percibir del inconsciente en la obra. Si dejamos que los ojos se desplacen a través de la pintura, las distorsiones de las imágenes en los cuadros de Cézanne desaparecen y la imagen cambia. Las distorsiones están realizadas en función de los movimientos inconscientemente guiados de los ojos de los receptores.

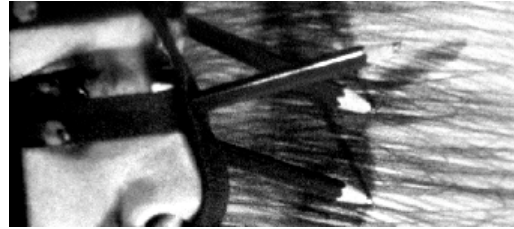


Sin Título, detalle
Cristina Miranda, 2002
Detalle de dibujo de contornos

La forma de trabajar de Cézanne es similar en varios aspectos a muchas de las experiencias del arte descriptivo holandés¹³⁶ y a la **técnica de contorno puro** de Kimon Nicholaïdes¹³⁷ porque el artista suprime el movimiento ocular seccionando en diversas miradas y lo sustituye por un movimiento fluido en el que hace coincidir el campo central de la visión con recorridos libres sobre la superficie del objeto observado. Los ojos actúan como si fueran dedos que tocan la forma, un modo de **visión táctil**.

Eso significa que si el método para hacer evidentes las distorsiones periféricas es fijar la visión en un punto, lo que esta técnica hace es desplazar este punto fijo a través de un cauce, orientarlo, lo que no deja de ser otra forma de fijación, pero una fijación en movimiento que, por un lado, suprime el campo periférico pero, por otro, lo hace de modo diferente, incorporando otro tipo de campo periférico a la consciencia. Este nuevo campo periférico ya no tiene que ver con los bordes de la vista sino que está en relación con todo lo que es considerado fondo en la percepción. El dibujo de contorno trae a la consciencia las formas olvidadas en los márgenes de la imagen.

Los artistas cuando usan **procesos automáticos** buscan mantenerse en la etapa inicial de la percepción fluida gestálticamente libre. Es una forma de silenciar al yo artístico, restringir el papel del yo artístico como agente configurador de la experiencia plástica. Cuando el arte deja aflorar la mente profunda busca ir más allá de los límites del intelecto y la racionalidad. La misma búsqueda está en la filosofía de Bergson quien pudo superar las limitaciones usuales de nuestra mente superficial a través de un método para llegar a lo que llama la **intuición metafísica**, es decir, para conseguir una visión gestálticamente libre, capaz de una percepción superpuesta, que es el modo de percepción de la mente profunda¹³⁸, un modo distinto al de la



Máscara de Lápices

Rebecca Horn, 1983

Utilizo esta imagen de Rebecca Horn como una ilustración para el concepto de visión táctil, en el cual la visión se extiende como en las antiguas teorías de la extramisión, y del rayo visual



Red de elástico

Lygia Clark

Performance colectiva para la formación de un cuerpo colectivo.

¹³⁶ Ver más sobre este tema en Alpers (1999).

¹³⁷ Kimon Nicholaïdes, profesor y teórico del arte, ha estado vinculado al Arts Studio League, de Nueva York.

¹³⁸ Bergson ha sido capaz de superar las limitaciones de la mente superficial y adentrarse en la mente profunda. Propone varias etapas en la percepción: primero debemos percibir las impresiones físicas que llegan a la costra solidificada en la superficie y que tienden a agruparse en objetos. Luego propone desplazarse de la periferia hacia el centro para encontrar el flujo continuo que subyace a la superficie claramente definida. En este flujo hay una sucesión de estados infinitos que se superponen y se transforman continuamente. Bergson recomienda un método práctico para llegar a la intuición: visualizar un conjunto de objetos diversos superpuestos simultáneamente. Sostiene que la percepción gestálticamente libre, relacionada con la mente profunda, no puede ser descrita en términos de la percepción superficial. Este tipo de percepción profunda en la superposición está presente tanto en la pintura como en la polifonía musical y en el inicio de cualquier pensamiento creativo. En los procesos

juxtaposición, que es la percepción típica de la mente de superficie.

El tacto de la intuición

La intuición es una forma de percepción directa que implica un cambio en la manera de percibir la consciencia y de acceder al conocimiento. El hábito cultural nos lleva a ver el cuerpo como algo limitado, restringido a lo físico y a la consciencia dependiente de este cuerpo. Pero, si cambiáramos a una concepción multidimensional de la realidad ¿no podríamos llegar a la idea de una consciencia no localizada en el cuerpo, que permite el **conocimiento directo, intuitivo** y a la posibilidad de una interconectividad entre las personas a través del concepto de un **cuerpo extenso**? El **cuerpo colectivo** se materializa en obras de artistas como Lygia Clark.

En este apartado hemos extendido el concepto de tacto a las **dimensiones subconscientes de la memoria** y visto cómo los **automatismos son formas de acceder a la mente profunda**. En el siguiente apartado trataremos de ver cómo se produce la intersubjetividad multidimensional y cuáles son las formas de la alteridad multidimensional cuando tocamos al otro, un otro que puede ser entendido como nosotros mismos en algunas situaciones.

3.1.4 La intersubjetividad es el tacto del otro. Las formas de la alteridad son (1) la naturaleza, (2) la cultura y/o con el sí mismo cultural externo, (3) el subconsciente personal, o con el sí mismo interno emocional, (4) lo transcendental y (5) la realidad comprendida desde el modo holístico.

Continuando con la revisión del papel del tacto y de la visión en la creación artística para explicar porqué definiendo la idea de que el arte es siempre, en algún grado, un proceso trans-visual, trans-sensorial, intersubjetivo y de silencio del yo artístico voy a centrarme ahora en el concepto de intersubjetividad.

El campo de producción artística¹³⁹, considerado multidimensionalmente, es un campo donde se produce un constante e histórico proceso de retroalimentación y de co-creación, similar a los procesos biológicos vegetales y animales de alimentación y digestión: la absorción de nutrientes, seguida de la digestión, la transformación de los nutrientes en energía y la conversión de esta energía en nuevas formas y procesos.

creativos se empieza en un estado de **visión fluida** comparable a la intuición de la que posteriormente surgen ideas racionales, que según Bergson, pueden ser desechadas para que se mantenga el estado de contemplación de la **visión creativa gestálticamente libre**, es decir, podemos asumir que también influencia el paradigma creativo. Este tipo de visión es típica de los Territorios II, IV y I.

¹³⁹ Afirma Lourdes Mendez, en relación con el concepto de campo de producción artística tallado por Bourdieu: “Bourdieu considera la producción artística como un campo (relativamente autónomo a partir del Renacimiento) en el que se desarrollan las luchas entre todos aquellos que actúan en él (artistas, críticos, galeristas, marchantes...). En este campo se producen bienes simbólicos (obras de arte, por ejemplo), y funciona gracias a la denegación de la economía (en el terreno del arte) y al desconocimiento colectivo que el resto de los actores sociales tiene de su funcionamiento. Es un espacio de lucha por el monopolio de poder consagrar obras de arte y artistas, y en él se engendra el valor de las obras y la creencia en ese valor” (Mendez, 1995:281:282).

Los artistas nos alimentamos del acervo de conocimientos socioculturales, especialmente artísticos -desde **modelos procesuales a modelos tecnológicos, simbólicos y lingüísticos**– por vía del proceso de socialización y por tomar parte de una sociedad, una cultura (al menos), situada en un momento histórico. Una vez asimilados estos conocimientos los digerimos, transformándolos a través de nuestro propio paradigma creativo, y los devolvemos al campo de producción artística a través de nuestra elaboración artística personal. Esta nueva producción artística abona la tierra del campo de producción artístico y entrará en la corriente sanguínea para alimentar el **imaginario colectivo** (y también personal del mismo artista que la ha producido), que se nutrirá de estas producciones artísticas individuales que, como puntos holográficos, contienen en sí mismas los residuos reciclados del campo previamente absorbido por ellas. En este proceso está presente el concepto de **looping** (Norbert Wiener), de **circularidad** (Roland Barthes) y de **looping retroactivo** (Edgar Morin).

La cultura, como un sistema de valores, símbolos, imágenes y mitos se refleja en la vida práctica y en el imaginario colectivo. La sociedad, para ser comprendida, debe ser considerada como un conjunto de partes unidas a un todo y un todo dependiente de las partes. La idea de **circularidad** y de **retroalimentación** de un sistema se basa en el concepto de *looping*. Todo efecto regresa a la causa y esta causalidad es espiral¹⁴⁰.

Este proceso dinámico retroactivo se materializa en formas de **co-creación**. Esta co-creación, o intersubjetividad, implica la noción de que el artista no actúa sólo, y, por lo tanto, de que hay una **construcción intersubjetiva de su identidad artística**, de su yo artístico; una construcción que es el resultado de lazos sociales y procesos de diálogo con la figura del otro. En el arte la figura del otro puede adoptar varios aspectos.

Reflexionando sobre la idea de que el *self* tal vez no esté organizado en un simple ego, sino en una **multitud de egos**, una sociedad de egos dentro de cada persona, y la idea de que hay un gran “panteón de egos”¹⁴¹, podemos ver como las prácticas artísticas se hacen a partir de la alimentación del yo artístico por múltiples yoes artísticos presentes históricamente en el campo de producción artística. Unos conviven en el mismo tiempo y espacio, mientras que otros atraviesan ambos y se comunican multidimensionalmente. El **yo artístico personal** es un **aglomerado de identidades solapadas** que se manifiestan de modos distintos en cada fase del proceso: algunos yoes artísticos se quedan ocultos mientras otros suben a la palestra en cada fase del proceso creativo.

El hecho de que haya otro yo con el que interactuar constituye un límite, un freno, al sentido de identidad dominante del yo artístico. Esta es la base del silencio del yo artístico. El silencio del yo artístico está generado por el diálogo, co-creación o intersubjetividad entre el artista y la figura del otro (otro yo u otros yoes) y esta co-creación se produce tanto a nivel multidimensional como a nivel trans-sensorial.

¹⁴⁰ Este efecto que regresa es un *looping* autorreproductivo, pues el efecto se hace causa. Los individuos forman la sociedad pero esta impacta sobre los individuos a través de su cultura y lenguaje, y los individuos como productores de la sociedad también son productos de esta misma sociedad. Morin también cuestiona el paradigma dualista que vivimos desde el Renacimiento (polaridades arte-ciencia, magia-razón, sujeto-objeto), y que asumimos de modo inconsciente. Para este teórico, el individuo ya no es más aquel ser manipulable inmerso en una masa informe. También Stuart Hall defiende la idea de que la cultura es una suma de interrelaciones sociales históricas, un proceso global por medio del cual se construyen los significados.

¹⁴¹ El concepto de panteón de egos y la idea de la existencia de una multitud de egos que forman la sociedad de egos dentro cada individuo han sido desarrolladas por James Ogilvy (1979).

Cabe preguntarnos sobre el papel del tacto y de la visión en los procesos de co-creación, intersubjetividad y consecuente silencio del yo artístico. Del mismo modo como el concepto expandido del continuo materia-energía ha sido aplicado a la trans-sensorialidad también es necesario hacer lo mismo con la noción de intersubjetividad, y lo haremos considerándola multidimensionalmente.

El **tacto** es un sentido asociado a la intersubjetividad porque es un instrumento de **contacto**, capaz de poner a dos o más elementos, personas o situaciones, en relación mutua. En el arte este contacto, a través de una **noción extendida del tacto**, produce la **co-creación**. Entran aquí elementos que están presentes en los conceptos de icono, índice y símbolo que colaboran a nivel multidimensional en la construcción de este sentido multidimensional de la intersubjetividad a través del tacto.

El tacto, considerado multidimensionalmente, es un instrumento para la intersubjetividad, que en arte toma la forma de co-creación y genera los diferentes grados de **silencio del yo artístico**. En la hipótesis de la tesis y en el segundo objetivo afirmo que esta co-creación, o intersubjetividad, está siempre presente, en algún grado, en todo proceso creativo artístico. Esta co-creación toma distintas formas, en función de las características de cada uno de los territorios del arte en los que se manifiesta: (1) en el Territorio II se produce como co-creación con lo físico no-simbólico, (2) en el Territorio III con la **cultura**¹⁴², y la **política**, a través de la co-creación con la cultura colectiva o consigo mismo a través de su propia producción externalizada, o respondiendo a las tendencias determinadas por las políticas culturales y de mercado (3) en el Territorio IV con el **subconsciente personal** y es una forma de autocreación, o co-creación interna consigo mism@, (4) en el Territorio V es co-creación con lo **sutil**, lo espiritual, transcendental y, por último, (5) en el Territorio I es una co-creación con la realidad comprendida de modo **holístico** a través de la noción de **mente extendida**.

La percepción intersubjetiva se produce de distintas formas en función de cada Territorio. En el Territorio II se trata de una visión no-simbólica, directa, en contacto con lo físico, desconectada de los procesos de nombramiento y lenguaje. Hay una interacción **visual-táctil con lo físico no-simbólico exterior**. En el Territorio III la visión intersubjetiva se produce de acuerdo a modelos culturales, simbólicos, artísticos, tecnológicos y procesuales pre-existentes colectivos o personales. Es la visión a través de escuelas, sistemas de pensamiento, afiliaciones, citas, plagios, apropiaciones, que se basa en el acervo de conocimiento artístico y no artístico existente, lo transforma y lo devuelve en el looping retroalimentado, al campo de producción artística. Se trata de la visión que toca el cuerpo social, el **tacto del cuerpo de la cultura** (producida colectiva o personalmente). La percepción intersubjetiva del Territorio IV es aquella en la que la figura del otro asume la forma de naturaleza interior del artista, el 'sí mismo' del artista. Se trata de un proceso de tacto con el subconsciente personal y colectivo, con el inconsciente, y puede transformarse en un proceso de autoconocimiento. Es la visión como **tacto del subconsciente**. En el Territorio V la percepción intersubjetiva se manifiesta a través de la co-creación con la figura del otro que habita en otra dimensión, una dimensión metafísica, más allá de lo personal, de lo físico, de lo político y de lo cultural; una esfera transpersonal, transcendental, transcultural. Es la **visión-táctil de lo**

¹⁴² Cultura aquí puede ser entendida como la producción cultural existente en diversos campos, incluida la propia producción del artista, de la cual se retroalimenta. Es un tipo de co-creación externa consigo mismo.

transcendental. En el Territorio I, como síntesis de todos los territorios, la percepción intersubjetiva -guiada por la idea de la mente extensa- se hace multidimensional y holística. A través de este tipo de visión táctil la realidad se hace un texto que puede ser leído en múltiples dimensiones interconectadas. Es la **visión-táctil multidimensional con la realidad holística.**

En síntesis considero que la percepción intersubjetiva es siempre **trans-sensorial**, implicando la visión a través de algo y el tacto de algo que puede estar en la misma, o en otra, dimensión; es una percepción que siempre pone distintos mundos en contacto, y, aunque no nos demos siempre cuenta de ello, no puede haber visión sin tacto¹⁴³.

La **intersubjetividad** como concepto ayuda a construir la noción de **silencio del yo artístico** en las primeras fases del proceso creativo. Es importante dejar bien claro que no se trata del silencio del yo artístico en la fase de la recepción de la obra por un público. Es el silencio del yo artístico en la percepción (atención + intención). En este sentido conviene tratar de ver qué teorías son más aptas para este fin.

Las Teorías de la Autoría de Barthes, Derrida y Foucault están mucho más enfocadas hacia la recepción de la obra, y la relación que se establece entre el autor y el receptor teniendo a la obra –especialmente la literaria- como *interfaz*. No son teorías que enfocan la relación entre el artista y el mundo desde el punto de vista de la percepción del artista, que es el punto donde sitúo mi mirada. Sin embargo, en cualquier caso, y aunque no traten del asunto específico de la tesis, haré un breve recorrido sobre sus aportaciones dado que la noción de muerte del autor y la idea de la creación de un intertexto durante la recepción de la obra generan importantes reflexiones que pueden ayudar en la construcción del concepto de silencio del yo artístico desde el punto de vista de la tesis.

No haré un recorrido por todas las escuelas teóricas, sólo por aquellas que pueden aportar algo al concepto de intersubjetividad, bien por su relación con los procesos de silencio del yo artístico bien por su utilidad para la construcción del Modelo del Árbol del Arte. Estas aportaciones estarán agrupadas bajo cuatro epígrafes: (1) la construcción intersubjetiva del significado; (2) la construcción del imaginario colectivo; (3) la contracultura y (4) la crisis de la autoría.

La construcción del significado es intersubjetiva

Algunas teorías ven al individuo como manipulable e incapaz de reaccionar a los mensajes de los medios de comunicación de

¹⁴³ La intersubjetividad es un campo de investigación que ha sido abordado desde varias disciplinas, desde la Teoría de la Comunicación de Masas y MacLuhan, pasando por la Sociología, la Antropología y las Teorías sobre la autoría de Jacques Derrida, Roland Barthes y Michel Foucault. La Teoría de la Comunicación de Masas está dirigida a los aspectos de la relación que se produce entre emisor y receptor. Las teorías sobre la intersubjetividad que provienen de la Sociología pueden aportar más sobre el tema. Recogeré algunas de sus tesis que tratan específicamente de las relaciones intersubjetivas que se establecen en la construcción de un sentido común, el papel social del lenguaje, la formación del acervo social de conocimiento y de un imaginario colectivo, compartidos y retroalimentados, y de las formas de diálogo. Son numerosas las teorías que han abordado la intersubjetividad desde la Sociología: la teoría de la acción social (Weber), el interaccionismo simbólico (Blumer, Mead), la fenomenología (Schütz), la etnometodología (Garfinkel, Cicourel), el constructivismo social (Berger y Luckman), la construcción lingüístico-comunicativa de la realidad social (Austin, Searle, Habermas) y las relaciones acción-estructura (Giddens-Bourdieu, etc.).

masas –paradigma clásico¹⁴⁴–, mientras que otras tratan de enfocar la cuestión a través de la intersubjetividad, donde el sujeto es considerado un ser activo –paradigma interactivo¹⁴⁵–.

El artista está inmerso en un contexto o medio artístico que tiene un impacto sobre su forma de crear, y este medio influencia y limita su yo artístico y su paradigma creativo¹⁴⁶: el lenguaje que usamos objetiva la realidad y genera el sentido de la vida cotidiana. Nombramos las cosas para ordenarlas y apropiarnos de ellas: “mediante el lenguaje se constituyen campos semánticos o zonas de significación lingüísticamente circunscritos, como la familiaridad/anonimato o los campos semánticos profesionales. En el interior de cada campo semántico se posibilita la objetivación, retención y acumulación de experiencias biográficas e históricas. Gracias a esta acumulación se va creando un **acopio social de conocimiento**, que se transmite de generación a generación y está al alcance de cualquier persona en la vida cotidiana. La mayor parte de este acopio social de conocimiento consiste en recetas [...modelos simbólicos, tecnológicos, procesuales, lingüísticos, perceptivos] y mi interacción con los otros [...] resulta afectada constantemente por nuestra participación común en ese acopio social de conocimiento que está a nuestro alcance” (Tejerina, 2002).

En la construcción de las relaciones entre el emisor y el receptor se produce un enlace determinante entre pensamiento y lenguaje-habla. Esta es la idea propuesta por el filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951): no es posible nombrar, dar nombre, sin considerar la previa existencia del lenguaje¹⁴⁷. Y cuando uso el lenguaje

¹⁴⁴ Entre las escuelas del primer tipo están la Mass Communication Research, la Teoría de los Efectos, la Teoría Funcionalista, la Teoría de los Efectos Limitados, y la Teoría Crítica o Escuela de Frankfurt.

¹⁴⁵ Entre las teorías de la intersubjetividad destaco la Escuela de Palo Alto; la Teoría Culturalógica o Escuela Francesa; la Escuela de Birmingham; Marshal MacLuhan, la Etnometodología, el Interaccionismo Simbólico, Louis Queré, Wittgenstein, Baktin, Lacan.

¹⁴⁶ La Teoría de los Efectos Limitados afirma la importancia de la red de relaciones informales y de los líderes de opinión en la vida del individuo. Haciendo una analogía con el arte es posible comparar la importancia de ciertos artistas y movimientos en el modo de hacer arte de una época, así como el impacto de la influencia ejercida por la crítica y las opiniones de expertos, que actúan dentro del sistema del arte, sobre la configuración de la misma producción artística. En las palabras de Marcel Duchamp vemos reflejadas las mismas observaciones: “En definitiva, el acto creativo no es realizado por el artista sólo; el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior descifrando e interpretando sus cualidades internas y, así, añadiendo sus contribuciones al acto creativo. Eso se hace aun más obvio cuando la posteridad emite su veredicto final y algunas veces rehabilita los artistas olvidados” (Duchamp (1957:28-29). En otra ocasión también dijo a Dore Ashton: “Yo realmente creo en el papel mediúcnico del artista. Lo que se escribe sobre él le da una pista para aprender sobre sí mismo. El logro del artista no es nunca igual al de la interpretación que hace el receptor. Cuando ellos explican todos aquellos documentos en la Caja Verde, ellos saben exactamente qué quieren hacer con ellos. Un trabajo artístico depende de la explosión realizada por los receptores. Si va al Louvre es por los receptores” (Ashton,1966:245).

¹⁴⁷ Hay una **relación entre nombrar y ver**, y esta relación nos ayuda a distinguir el tipo de percepción que se produce en el Territorio II de aquella del Territorio III. La mayoría de las actividades de percepción son intentos de “**reconocer**” más que de “**explorar**”, las cualidades de algo. Detenemos la acción de ver cuando podemos asignar una etiqueta a una cualidad (Eisner, 2004). Aunque la sensibilidad y el deseo de dar significado a algo constituyen la base inicial de la creación artística, para que se dé la creación hay que querer decir algo que talvez no sea traducible en palabras. Puede ser un impulso a expresar un sentimiento o una emoción. Como defiende Susanne Langer, “sin duda cualquier cosa que se resista a su proyección en la forma discursiva del lenguaje es difícil de concebir y puede que hasta imposible de comunicar en el sentido auténtico y estricto de la palabra ‘comunicar’. Pero, afortunadamente nuestra intuición lógica o nuestra percepción de formas, en realidad es mucho más poderosa de lo que solemos creer, y nuestro conocimiento [...] es considerablemente más amplio que

estoy compartiendo algo privado, el lenguaje es social; lenguaje es comunicación. Para él el mundo no viene dado, es una construcción resultante de interpretaciones lingüísticas que se dan en el momento de la conversación, cuando uno habla alguien responde a este habla específico y se forma un acuerdo entre hablantes que conocen el juego de lenguaje en el que están metidos.

La intersubjetividad es todo lo que queda más allá de mi subjetividad y que compartimos las cosas en base a acuerdos en común. El sentido se construye en el espacio a través de estos acuerdos simbólicos compartidos que pueden asumir la forma de conceptos, juegos de lenguaje o contenidos acordados previamente. La realidad se construye socialmente en la acción humana.

El artista es un ser dialogante con el campo de producción artística a nivel multidimensional. Participa en diálogos, ve y percibe al otro, se conoce y se reconoce en relación al otro, encuentra su lugar en el campo de producción artística en función de este otro que le limita. Como dicen Berger y Luckmann el otr@ es una respuesta a mi actitud.

El yo necesita del otro para ser autor de sí mismo y no puede existir fuera del contexto social (Bakhtin). La construcción del yo es un proceso de colaboración inter-

El imaginario colectivo se retroalimenta:
el arte como looping autorreproductivo

sujetos pues la verdadera naturaleza de la vida es dialógica. La relación intersubjetiva se basa en las construcciones y categorías de sentido común, tomadas como puntos de apoyo para las

interacciones entre los actores sociales¹⁴⁸.

El acopio de conocimiento artístico forma el **imaginario** que nutrirá las experiencias artísticas posteriores. Cada persona forma parte del espacio intersubjetivo que comparte con otros, su vida es una membrana o interfaz en la que el tiempo personal memorizado se enlaza con el tiempo histórico, y eso da origen a una experiencia común compartida. La percepción en el arte está condicionada por el espacio intersubjetivo que comparten los artistas con los receptores: es necesario que exista una experiencia común que tenga sentido tanto para cada artista como para los receptores. Se produce una interpenetración de campos culturales aunque la alteridad tiene sus límites.

El **inconsciente** ayuda a la construcción de la idea de **intersubjetividad** desde perspectivas distintas y a veces contradictorias. Lacan presenta una concepción del inconsciente como lenguaje, algo que se construye entre dos personas, y tal como el lenguaje, las une. Rechaza la idea de inconsciente individual y colectivo (Jung) pues para él el inconsciente solamente se hace real en el espacio entre dos cuando se produce el habla. Todo acto de habla estaría influido por el inconsciente. Resalta la importancia

nuestro discurso. Incluso al usar el lenguaje, si queremos nombrar algo demasiado nuevo para tener un nombre [...] o queremos expresar una relación para la que no hay ningún verbo o palabra, recurrimos a una metáfora; lo mencionamos o describimos como algo más, como algo análogo. El principio de la metáfora es simplemente el principio de decir una cosa y denotar otra esperando que se entienda lo que dice la segunda. Una metáfora no es un lenguaje, es una idea expresada por medio del lenguaje, una idea que a la vez actúa como un símbolo para expresar algo. No es discursiva y, en consecuencia, no hace ninguna afirmación de la idea que transmite; pero formula una nueva concepción para que nuestra imaginación la capte directamente” (Eisner, 2004:130-131).

¹⁴⁸ Como afirma Alfred Schütz desde la Fenomenología.

de los **sueños y deseos** en la formación del imaginario, introduciendo la idea de **tiempo y espacio psicológicos**, diferenciados del tiempo cotidiano, un **tiempo y espacio internos, personales y también colectivos**.

Es de sentido común, entre estas teorías, considerar las dos dimensiones, la individual y la colectiva en los análisis de los procesos intersubjetivos. Los paradigmas creativos revelan que el artista tiene influencias históricas, sociales, étnicas, de género, socioculturales y mediáticas; está inmerso en el río de la vida artística, interactúa con sus aguas, consciente o inconscientemente. Sin embargo cuando esta inmersión es inconsciente en la cultura de masas puede generar situaciones que han sido criticadas desde varios frentes.

La contracultura como rechazo a la disolución del yo en la masa

Uno de los focos críticos con la **disolución de la individualidad** bajo la influencia de la industria de la cultura de masas ha venido de la Escuela de Frankfurt. Su diagnóstico sobre la sociedad moderna ha tenido gran influencia en el arte y ha alimentado

varias experiencias alineadas con esta postura, experiencias contraculturales que ponían en evidencia la pérdida del yo. Las posturas contraculturales influenciadas por sus postulados pueden ser encontradas en obras de artistas como Robert Morris (especialmente en sus laberintos y performances, y en el uso del concepto de entropía por Robert Smithson)¹⁴⁹.

Esta forma de **rechazo de la racionalidad** también se había manifestado previamente en el Romanticismo, un período en el que el arte se hace autorreferente. Como dice Félix Duque¹⁵⁰, a partir de esta autorreferencia el Romanticismo cuestiona la realidad de su época. Esto mismo se refleja en el concepto de ‘ojos con estrías’ (Sartre) -ojos que permiten ver más de un mundo a la vez-, en la expresión ‘estado salvaje del ojo’ (Lyotard) o el de ‘estado pre-lingüístico’, como aquel que impide la conversión de todo en lenguaje. Estos conceptos están asociados a posturas artísticas contraculturales¹⁵¹.

¹⁴⁹ La Escuela de Frankfurt tiene a Theodor Adorno (1903-1969) ¹⁴⁹, Herbert Marcuse (1898-1979) y Hockheimer a la cabeza, y Karl Marx (1818-1883), Sigmund Freud (1856-1939), Walter Benjamin¹⁴⁹, Georg W. Friedrich Hegel (1770-1831), Immanuel Kant (1724-1804), Friedrich Nietzsche (1844-1900) y Arthur Schopenhauer (1788-1860) en la esfera de sus influencias. Se interesaba por la crítica de la sociedad considerada como un todo y por la industria cultural en particular. Sostiene que en el ámbito de la industria cultural los individuos consumen valores de modo acrítico, hay una disolución de la individualidad y se sustituye por una pseudo-individualidad que refleja estos valores asumidos acríticamente provenientes de la industria cultural. Son individuos-marioneta manipulados por normas sociales, sin sentido crítico y autonomía de opinión. También estudia la relación entre arte y tecnología, considerando que el arte se desacraliza a través de la tecnología. Para todos el lenguaje del discurso mediático era considerado unidimensional e instrumental, la instrumentalización de los individuos se basaba en un modelo de organización social no liberador. La Escuela de Frankfurt ha formulado contribuciones que han constituido la base teórica de muchos **artistas contraculturales**.

¹⁵⁰ Estas reflexiones sobre el Romanticismo las debo a Félix Duque, a las conferencias impartidas en la UPV-EHU en el Curso de Doctorado del Departamento de Escultura, año 2004.

¹⁵¹ El Romanticismo ataca la racionalidad y favorece el surgimiento de lo fragmentario, del mundo interior, inconsciente, subterráneo, del ‘fondo oscuro’ de Ortega y Gasset, lo irracional con el que hay que pactar. La forma no es el objetivo del Romanticismo, el objetivo es la vida y por eso aboga por el fracaso de la forma, la transformación de los residuos de la historia. Se destruyen las expectativas de realidad del público, la ruptura continua de la lógica del discurso, surge la postura contra-cultural y una idea de representación puramente subjetiva que disloca las creencias que impiden ver el fondo mismo de la realidad. La naturaleza es considerada como algo imposible de controlar, o a la que no se vence sino

La postura romántica enfatiza: (1) la representación simbólica de lo irrepresentable, la idea de dar a lo finito la dimensión de lo infinito; lo opaco, es decir la materia, deja ver lo infinito y fija lo espiritual. Como ejemplos tenemos los tres planos de la existencia –subterráneo, terrestre, espiritual- (Friedrich) y el hundimiento de la cuenca de los ojos en Balzac (Rodin) para que se manifieste la luz de la mirada; (2) representaciones simbólicas del inconsciente, a través de mundos marinos, contrastes de luz (Odilon Redon y Dali); el éxtasis de Santa Teresa (Bernini); (3) representaciones de la doblez de la realidad en *La toilette de la Marieé* (Max Ernst); (4) la idea de que el ser humano es una caja de resonancia para lo invisible, metafísico, en *Le double secret* (Magritte); o en *Txorria* (Chillida), una escultura en la que el vacío es la peana o soporte para la existencia del pájaro, (5) el deseo de desinhibir los cinco sentidos (cárcel del alma en Blake) y la necesidad de ver el interior de la mente, representada en el cuadro *La memoria* (Magritte), en el que una cabeza cortada ensimismada tiene los ojos cerrados; (6) la idea de un ojo elíptico que se refiere a un interior, a un sentido que está en el interior y en lo anterior, asociado con la idea de congelar el pasado, recogiendo talismanes de un mundo muerto ya desaparecido; (7) la construcción artificial del pasado, la arqueología del futuro y la construcción de señas de identidad enquistadas en el pasado.

En la obra de Louise Bourgeois, especialmente en la obra *Celda II y VII*, aparece esta forma de mirada cerrada, autorreferente y atada al pasado; ella afirma que “todo lo que hago está inspirado en mis primeros años”¹⁵². En la obra *Celdas* representó “distintos tipos de dolor: el dolor físico, emocional y psicológico, el mental y el intelectual [...] a lo que me dedico es al tema del dolor. A dar forma y significado a la frustración y al dolor. Lo que pasa es que mi cuerpo tiene que adoptar una forma abstracta. Así que podría decirse que el dolor es el precio del formalismo”¹⁵³.

Está presente en el concepto de arqueología del futuro, en la obra de Robert Smithson, en la idea de ruinas al revés¹⁵⁴. Esta misma forma de **crítica a la racionalidad** está presente en Derrida cuando identifica la sombra de Platón en la necesidad de buscar el origen único a todo; una identificación con la figura del padre, el orden y la jerarquía masculina. El cuestionamiento de la figura del autor es una crítica a todos estos elementos de la cultura occidental.

obedeciéndola (Bacon), se valora la resistencia de la materia al control humano y se desecha la idea de la “blandura gelatinosa matérica”, es decir, una materia que no impone resistencia (la técnica al revés de Giacometti). Se evidencia la no deseabilidad del control, del pulimento de la materia, o la creación –no la representación- de la naturaleza sin intermediarios (Hans Arp). Por otro lado, el lenguaje es capaz de destruir las convenciones que él mismo genera (ver Territorio III, Duchamp, Smithson, aspectos contraculturales).

¹⁵² Cita de Louise Bourgeois recogida de Mamayo 2002:84.

¹⁵³ Cita de Louise Bourgeois recogida de Mamayo 2002:90.

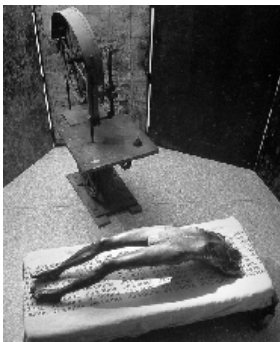
¹⁵⁴ En palabras de Smithson, “ese panorama cero parecía contener ruinas al revés, es decir, toda la construcción nueva que finalmente se construiría. Eso es lo contrario de la ruina romántica, porque los edificios no caen en ruinas después de haber sido contruidos sino que crecen hasta la ruina conforme son erigidos. Esta *mise-en-escene* antirromántica sugiere la idea desacreditada del tiempo y muchas otras cosas pasadas de moda” (Smithson, 1993 :76). Es una forma de crítica a la racionalidad.



Paisaje inconsciente
Louise Bourgeois, 1967-68
Bronce
30,4 x 55,8 x 60,9 cm



Celda II, detalle
Louise Bourgeois, 1991
Técnica Mixta
210,8 x 152 x 152,4 cm
Carnegie Museum of Art,
Pittsburg
Heinz Family Foundation



Celda (Arco de Histeria)
Louise Bourgeois, 1992-3
Acero, bronce, hierro fundido y tela
Centro Andaluz de Arte
Contemporáneo,
Junta de Andalucía



Celda VII, detalle
Louise Bourgeois, 1998
Materiales diversos
207 x 220,0 x 210,8 cm

El origen filosófico de la **crisis de la autoría** se sitúa en Viena a partir de las ideas de Ludwig Wittgenstein (1889-1951) sobre el lenguaje expuestas en el *Tractatus*. Alrededor de la misma época, surgen ideas como la muerte de Dios (Friedrich Nietzsche, 1844-1900), la muerte del arte (Karl Marx, 1818-1883), y Georg W. Friedrich Hegel, 1770-1831) y, en el ámbito de la literatura, comienza la reflexión sobre la crisis de la autoría¹⁵⁵.

La crisis de la autoría

La definición de la crisis de la autoría, y la reflexión sobre las relaciones entre el autor, el texto y el lector en su plenitud vienen de la mano de Jacques Derrida, Michel Foucault y, especialmente, de Roland Barthes (1968) en la década de los 60. Roland Barthes (1916-1980), Michel Foucault (1925-1961) y Jacques Derrida (1930), los tres más importantes teóricos de la Filosofía de la Deconstrucción, trabajan con la idea de crisis de la autoría y muerte del autor, vinculada a la crisis del yo. Su tesis

¹⁵⁵ Esta reflexión tiene que sus raíces en la poesía Romántica (Novalis/1772-1801, John Keats/1795-1821 y Edgar Allan Poe/1809-1849), en el Simbolismo, Modernismo y Vanguardias, coincide con un período de crisis en la poesía materializado por Charles Baudelaire (1821-1867), Jean Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891) y sobre todo por Stéphane Mallarmé (1842-1898).

desplazaba al autor de su protagonismo como dador de sentido en la escritura y trasladaba este protagonismo al lector y al texto. El sentido ya no se hace en el origen sino en el destino, en el texto y en el receptor, el receptor es quien finalmente realiza la obra. El autor quedaba reducido a la idea de firma, de propiedad intelectual ligada al mercado, y se vuelve a la idea de anonimato del otro, similar a lo que sucedía en la Edad Media.

El concepto romántico centraliza en el autor la capacidad de dar forma a la inspiración. La forma sería el vehículo del significado que el autor quiso transmitir. El receptor sería un ser pasivo, que trata de entender lo que el autor quiere decir y la recepción es una actividad pasiva. Se opone a esta idea romántica de autoría en literatura –idea que puede ser extendida a autoría en arte– la idea de un texto como un tejido de citas y referencias a múltiples centros de cultura. El autor pasa a ser un foco, un lugar de cruce del lenguaje, rompiendo la idea del autor como origen, transformándolo en un eslabón subordinado a un tejido multifocal. Desaparece para Derrida la figura de un autor que centraliza, controla y da sentido único al texto y Barthes, inspirado por la idea de la muerte de Dios de Nietzsche, descentra el origen de la autoría y libera el texto del despotismo de significado único controlado por la autoridad del autor¹⁵⁶.

Estas nuevas formas de escritura permeables, colectivas, abren vías para investigar lo que denomino el **silencio del yo artístico**, pero aquí simplemente tomaré nota de ello y no profundizaré por ser un asunto extenso que merece un trabajo específico posterior, y discutir este asunto sería salirse demasiado del ámbito de la tesis.

Barthes se pregunta si es posible escribir, es decir, si es posible crear con palabras, si escribir es un verbo transitivo o intransitivo, pues lo que se escribe puede ser el fruto de la presión de los personajes, de la realidad de una época de la experiencia personal del autor o de la propia escritura; escribir es **renunciar a la individualidad e ingresar en lo colectivo**. ¿No sería lo mismo que hacemos también en otras disciplinas del arte en algunas ocasiones? Cuando escribimos estamos sometidos a un modo aprendido de escribir, una retórica, sintaxis, gramática, aprendidas con anterioridad, históricamente vigentes. Cuando escribimos estamos envueltos en un murmullo incesante del lenguaje, formado por el conjunto de intertextos provenientes de muchos centros emisores de cultura. La escritura sería el lugar de la pérdida de la identidad del autor, la disolución de su identidad en la identidad colectiva de todos los orígenes que conforman el texto. Un proceso similar a lo que sucede con la escritura se da en el arte. Del mismo modo cuando producimos arte estamos inmerso en el

Los procesos de telepatía en Polke, Abramovich, cadáveres exquisitos surrealistas, cuerpo colectivo, Lygia Clark, pueden ser interpretados a partir de un concepto extendido de intersubjetividad.

¹⁵⁶ Por otro lado, el autor pierde el monopolio sobre la manipulación de la materia artística y la obra pasa a ser una síntesis de la escritura del autor y de la actividad activa de un receptor que puede generar sentidos independientes del sentido intencional del autor. La obra se somete a la interpretación de un lector situado en contextos personales, culturales e históricos. El libro se transforma en un lugar para la libre circulación de las conexiones lingüísticas a través del texto, un texto colectivo, cruce de las experiencias del escritor con las del lector y de la escritura, recordando las características de la literatura oral. Algo similar a esta forma de muerte del autor a través de una escritura colectiva está sucediendo hoy en Internet, lugar en el que está surgiendo una nueva forma de escribir, de contacto y presentación de la identidad, una identidad no autoral, interactiva. Ahí también se abre un nuevo campo para la reflexión sobre la disolución de la figura del autor.

murmullo incesante de las formas artísticas, un murmullo formado por un conjunto de intertextos artísticos de todas las épocas que nos ‘transpasan’, favorecen la **intersubjetividad** y el **silencio del yo artístico**.

Para Foucault (1969) el autor es un marcador de los límites del texto, alguien que se sitúa en el borde del texto entre el texto y el no texto. Evidencia dos situaciones que dejan ver la fragilidad del autor. En la primera están aquellos textos firmados por alguien, es decir, tienen un autor, pero que no son considerados obras, como pueden ser contratos, declaraciones, cartas. En la segunda situación se encuentran textos que son considerados obras aunque no tengan un autor claro. Era lo que sucedía en la Edad Media con la gran producción de obras anónimas¹⁵⁷.

Siguiendo esta línea de pensamiento veo que los procesos de alto grado de **silencio del yo artístico** en la fase de percepción, transformación y transmisión –procesos ultra silenciosos- plantean cuestiones sobre la autoría, quizá de un modo incluso más intenso que los procesos realizados por encargo, es decir, en los que los artistas encargan la materialización de la obra. El encargo de parte de la obra es una especie de silencio del yo artístico concentrado en la fase de transformación (cuando es el artista quien encarga la ejecución de la obra a otro). Este tipo de silencio no es incompatible con una actitud del artista de crear un yo artístico muy fuerte, una imagen de artista, que se escapa a los procesos silenciosos antes mencionados. Ejemplos claros de estos encontramos en Beuys (uso de indumentaria/sombrero), Yves Klein (uso de traje) y Andy Warhol (uso de peluca), quienes construyeron una imagen, una máscara pública y una indumentaria, a través de la cual eran reconocidos como artistas, aunque parte de su proceso artístico fuera ejecutado por otros. En la fase de la transmisión había participación de otras personas y en algunas de sus obras se formaba un yo artístico colectivo. Pero estos aspectos, ligados a la recepción, y al silencio del yo artístico en la recepción de la obra y de la imagen del artista, escapan a los objetivos de esta tesis. Como afirmé anteriormente el punto de vista en que sitúo el análisis es el interno al proceso creativo que se extiende desde el paradigma creativo, la percepción (atención + intención) y va hasta la transmisión, pero vista desde la perspectiva del artista, no desde el receptor¹⁵⁸.

La ausencia de significado estable de los textos, donde el lenguaje es móvil y tiende a la inconstitución de una estructura ausente (Umberto Eco y Roland Barthes). Es en ese ámbito donde la obra individual cobra su significado pleno. El yo del autor se ve atrapado en redes de palabras, de procesos y de imágenes; un yo que se colectiviza cuando escribe, cuando pinta, cuando produce arte, se renuncia a sí mismo, se aleja de su individualidad y se diluye, consciente o inconscientemente, en el “murmullo del lenguaje” existente.

¹⁵⁷ El culto al nombre y a la propiedad que ha empezado en el Renacimiento se extiende y aflora en el Romanticismo con la noción de genialidad y unicidad de la autoría. Foucault sitúa el cambio del valor de la figura del autor con respecto a su obra entre los siglos XVII y XVIII, relacionándolo con regulaciones judiciales, ya que durante la época medieval los textos literarios eran valorados independientemente de la existencia explícita de un autor. Traslada el poder al texto y lo hace independiente proponiendo el anonimato del autor.

¹⁵⁸ Para Iser (1987), el autor y el receptor se sitúan en planos distintos: entre el plano artístico el autor y en plano estético el receptor. El receptor completa la obra, que es el punto de encuentro entre los planos. El autor solo puede llegar a sugerir significados que serán completados por el lector, verdadero lugar donde la obra se termina. La creación, lectura del autor es sólo una de las posibles lecturas del texto.

Este ha sido un breve recorrido por los cuatro núcleos principales de la intersubjetividad que unidos al concepto previamente trabajado de la trans-sensorialidad van a constituir el hilo conductor por el que nos guiaremos en el siguiente apartado para ver cómo estos conceptos se manifiestan según las especificidades de cada uno de los territorios. Trataremos de ver cuáles son los conceptos extraídos de las distintas teorías sobre la visión y el tacto que nos pueden ayudar a profundizar en las características de los paradigmas creativos de cada territorio. Al mismo tiempo, realizaré un breve viaje por el **estado de la cuestión** en relación con estos conceptos.

3.2 Los conceptos relacionados con la trans-sensorialidad y la intersubjetividad típicas de los paradigmas creativos de cada territorio

3.2.1 La visión táctil de lo **físico** genera la intersubjetividad o co-creación con la físico no-simbólico exterior, en el Territorio II (hilo amarillo/ ojo abierto)

En este apartado recupero las principales aportaciones teóricas sobre la **visión y el tacto** en relación con lo **físico no-simbólico exterior** para apoyar la hipótesis de que el arte es siempre, en algún grado, un proceso trans-visual, trans-sensorial e intersubjetivo de silencio del yo artístico. Son conceptos provenientes de distintas disciplinas que nos ayudan a comprender el tipo de percepción que es característica de los paradigmas creativos del Territorio II. Estos conceptos y teorías están organizados en función del hilo conductor de la colaboración trans-sensorial entre la visión y el tacto desde el punto de vista físico. A grandes rasgos, empezaremos por la diferencia entre imagen y percepto (Psicología), luego pasaremos a la visión a través del lado derecho del cerebro (Neurofisiología), las teorías de la intromisión, extramisión, el aire como instrumento óptico, el espíritu visual, las modificaciones sensoriales, los sentidos internos, la sinestesia, las imágenes mentales provocadas por estímulos físicos, el ojo como telescopio y microscopio, la visión táctil, la visión no aprendida y la visión ciega (varias disciplinas). Todas las teorías y conceptos mencionados en este apartado se refieren a un tipo de visión y tacto físicos, que explican la visión y el tacto como algo físico. No serán tratados en este apartado los conceptos de visión y tacto ligados a los demás territorios.

Percepto

El Territorio II corresponde a las ramas bajas en el Árbol del Arte, al hilo amarillo y al ojo de Odin abierto al exterior. Las ramas bajas son aquellas que están más al alcance de nuestros sentidos, las más cercanas. Podemos tocarlas, olerlas y verlas. Con los oídos externos escuchamos el viento que las mueve. Nos apoyamos en ellas para imaginar cómo son las ramas altas y sabemos que, cuando caen, sus hojas cubren las raíces superficiales y también las profundas que están más abajo, dentro de la tierra. El paradigma creativo de los artistas que habitan este territorio se centra en su fisicidad y materialidad, puesto que son las características principales de esta parte del Árbol del Arte.

Para comprender el tipo de percepción presente en estos paradigmas debemos acercarnos a varios conceptos. El primer concepto importante en nuestro viaje

conceptual por el Territorio II es el de percepto. ¿Porqué es importante el concepto de percepto? Porque debemos saber diferenciar un percepto de otros tipos de imagen mental. La definición de percepto es también importante para saber distinguir la diferencia entre la percepción que se produce en el Territorio II cuando es comparado con los demás territorios. Percepto es un concepto que implica un contacto directo con los aspectos físicos de las cosas, que depende de la existencia de un estímulo físico para que se genere¹⁵⁹.

La distinción subjetiva entre imagen y percepto se puede clarificar utilizando criterios objetivos: la imagen se diferencia de un percepto por la intensidad y por su estabilidad; los perceptos, o correspondientes sensoriales de las imágenes, son más intensos, mas precisos y detallados.

Desde la perspectiva física la respuesta sensorial está en función de la presencia o ausencia de un estímulo físico sobre el sistema nervioso y los órganos de los sentidos. La sensación es definida y entendida a partir de su causa, y esta causa es entendida como la acción del estímulo físico sobre el sistema nervioso físico, un estímulo que puede provocar, además de la sensación ligada a la modalidad sensorial en cuestión, un determinado número de **sinestesias** (Denis, 1984)¹⁶⁰.

Las imágenes tienen un papel fundamental en las actividades mentales, especialmente en la memoria, el aprendizaje y la solución de problemas, dando lugar a la formación de las imágenes auditivas, táctiles y sinestésicas. La imagen así entendida es una huella residual del percepto¹⁶¹.

Muchos paradigmas creativos se desarrollan a partir de la percepción a través del **hemisferio derecho del cerebro**. El tipo de percepción que este hemisferio proporciona es distinta a la que se produce a través del hemisferio izquierdo. Varios experimentos en neurofisiología han mostrado que es el hemisferio que reacciona ante la información visual con fuerte componente afectivo, lo que lleva a la conclusión de que hay una relación entre la imagen y la emoción.

La visión a través del hemisferio derecho del cerebro

En la visión monocular la información solamente va a un hemisferio. Si la información entra por el ojo derecho va al hemisterio izquierdo y si entra por el ojo

¹⁵⁹ El límite entre las imágenes mentales y los perceptos está presente en las palabras de Merleau-Ponty cuando dice que “mi campo perceptivo está constantemente lleno con un juego de colores, ruidos y sensaciones táctiles fugaces que yo no puedo relacionar con precisión con el contexto de mi mundo claramente percibido, los cuales sin embargo inmediatamente sitúo en mi mundo sin nunca confundirlos con mis devaneos. De modo similar, constantemente, voy tejiendo sueños alrededor de las cosas. Imagino gente y cosas cuya presencia no es incompatible con el contexto pero que no están relacionados con los hechos que lo envuelven: están más allá de la realidad, en el dominio de lo imaginario” (Merleau-Ponty, 2000:x).

¹⁶⁰ Un percepto sería algo determinado por un agente objetivo capaz de modificar o transformar el estado de la persona y de su entorno mientras que la imagen no tendría esta capacidad. Pero los hechos experimentales invalidan estas afirmaciones, pues se ha observado que las imágenes tienen efectos sobre las personas. En el caso de personas alérgicas, la simple fotografía del agente causante de su alergia puede provocar reacciones físicas, por eso no podemos pensar que las imágenes sólo se forman en presencia de estímulos físicos.

¹⁶¹ Los teóricos alemanes y norteamericanos son críticos con el grupo de Wurzburg, que defiende el pensamiento sin imágenes.

izquierdo va al derecho¹⁶².

Desde este territorio los artistas no trabajan con otro tipo de estímulos más allá de los físicos, no incorporan los sentidos sutiles. Sin embargo procuran anular el poder de la cultura sobre su percepción. En otros territorios los artistas incorporan los sentidos sutiles o los modelos culturales¹⁶³.

El tipo de percepción sinestésica que se genera en este territorio es una visión táctil de lo físico, un tipo de **visión no-simbólica** que está muy asociada a diversas teorías sobre la visión y la formación de imágenes que hemos heredado de la antigüedad¹⁶⁴, pues el papel de la visión y el tacto en la formación de las imágenes tiene una larga trayectoria histórica por la que me gustaría realizar un breve recorrido.

El concepto de **visión táctil** ha tenido uno de sus orígenes en los Atomistas (siglo V a.C)¹⁶⁵ con la teoría de la intromisión. Los Atomistas afirmaban que las formas viajaban hacia el ojo y ahí se imprimían, era el tacto de la luz sobre el ojo. Debía de haber necesariamente una emisión material –filmes o simulacra- que partía del objeto visible y se dirigía al ojo porque toda sensación depende del contacto directo con el órgano del sentido¹⁶⁶.

Defendían la idea de que la imagen, de naturaleza corpuscular, entra en el ojo desde fuera y provoca la percepción y el pensamiento. Pero la imagen visual no surgía directamente en la pupila, sino que el aire existente entre el objeto visto y el ojo se contrae y es estampado por el objeto visto y el que ve. Este aire, sólido y colorido,

¹⁶² Dimond, Farrington y Johnson han realizado experimentos de visión monocular de películas y afirman que cuando está implicado el hemisferio derecho las opiniones de las personas sobre las películas, están muy cargadas emocionalmente, mientras que cuando solo está implicado el hemisferio izquierdo se producen juicios similares a los de la visión binocular. Así concluyen que aunque cuando ambos hemisferios están siendo estimulados a la vez y cada uno tiene visiones emocionales distintas de los mismos hechos, la visión que predomina es la del hemisferio izquierdo (Denis, 1984).

¹⁶³ Conocer estos órganos sutiles, de los que nos hablan las tradiciones místicas, es importante por su contribución a la comprensión de la actividad de formación de imágenes y su relación con perceptos físicos, y para profundizar en la compleja distinción entre el concepto de imagen mental y las sensaciones provenientes de los fenómenos perceptivos físicos. Iremos viendo más aspectos sobre eso a medida que vayamos desplazándonos por cada uno de los territorios.

¹⁶⁴ Para el pensamiento griego la imagen es el átomo psíquico fundamental: Demócrito (460 a.C.-380/360 a.C.) pensaba que de los objetos emanaba un conjunto de cualidades que eran captadas por el ojo, imágenes que son simulacros de objetos que constituyen el flujo del pensamiento humano. También Epicuro (341 a.C.- 270 a.C) atribuye la existencia de imágenes o simulacros a las partículas que -al emanar de los cuerpos sólidos conservando sus propiedades sensibles- entran en los ojos y en el pensamiento. El recuerdo dependería así de los residuos de simulacros dejados por el objeto en la memoria. Para Platón (428 o 427 a.C - 348 o 347 a.C) la imagen, como réplica fantasmal e ilusoria del objeto real, es fruto de una fabricación y de una imitación. Aristóteles (348 a.C-322 a.C) la compara a una huella dejada por un sello en una tablilla de cera, y en *De Anima* afirma que estas huellas son la base del conocimiento, relacionando directamente el pensamiento con la formación de imágenes en el espíritu de la persona. Para Lucrecio (96 a.C-53 a.C) las imágenes tienen una naturaleza casi material que evoca multitud de simulacros sutiles. En los Atomistas, todas las imágenes, tanto las del sueño como las de los recuerdos son de igual naturaleza que los simulacros que nos llegan a través de los ojos durante la percepción, igualando la percepción a la visión del espíritu.

¹⁶⁵ El Atomismo es una doctrina según la cual la única explicación posible de la realidad es su reducción a términos no divisibles posteriormente: el átomo es el término indivisible de la realidad. Los objetos están constituidos de átomos. Las diferentes variedades de átomos no son reducibles entre sí y no son derivadas de nada en común.

¹⁶⁶ La información sobre las teorías de la visión ha sido recogida en Lindberg (1981).

aparece en el ojo. La imagen estaría formada de substancia material o aire consolidado. Pensaban que aunque las partículas –filmes o simulacra- continuamente partiesen de las superficies de los objetos vistos, estos no disminuían de tamaño porque otras partículas tomaban su lugar. El proceso es similar al cambio de piel por “las cigarras que abandonan su abrigo en verano” o el cambio de piel de las serpientes (Lucrino, 55 a.c.) (Lindberg, 1981:2).

En este tipo de teoría la visión se asocia al tacto, pues réplicas materiales son emitidas desde los objetos visibles en todas las direcciones hacia el ojo del observador. Demócrito tuvo influencia entre los Atomistas a través de la teoría de la imagen pupilar, que se formaba en la córnea como en un espejo.

Mientras que para los Atomistas se establece un contacto mecánico entre el observador y el objeto visible, para Aristóteles el objeto sentiente (órgano del sentido) se hace similar al objeto sentido, comparte sus cualidades con él. Aunque ambas teorías establecen una relación entre el objeto y el observador no explican cómo esta relación produce la visión. En el primer caso, la teoría de los Atomistas, tiene dificultades para explicar como la imagen material de un objeto grande puede encogerse y entrar en el ojo; en el caso de Aristóteles hay dudas sobre cómo el órgano decide en que objeto transformarse, pues se preguntaba si no habría una competición entre objetos para ser el que tiene el derecho de introducirse en el ojo.

El fuego intraocular o rayo visual

Sin embargo, para los Atomistas, la percepción de las imágenes tanto de los sueños como de los recuerdos, es decir, las imágenes internas, es de orden espiritual.

La idea de la visión táctil –intromisión- unida con la idea de que los ojos emiten rayos –extramisión-, es decir, las dos situaciones ocurriendo simultáneamente, brota en las teorías elaboradas por Alzahem, Platón y Bacon.

En el siglo XIII Alzahem influencia en gran medida el pensamiento occidental sobre la visión con su libro *De Aspectibus*, integrando aspectos matemáticos, anatómicos y físicos en su teoría de la visión que ha sido pionera en considerar el objeto visible como un conjunto de puntos que emitían rayos luminosos. Proponía la idea de la correspondencia punto a punto entre el objeto visible y el ojo y desarrolló el esquema de la ‘radiación incoherente’¹⁶⁷.

La teoría platónica de la visión afirmaba que hay una corriente de luz o fuego –similar a la luz solar- que se emite desde el ojo del observador y se funde con la luz solar exterior¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Partiendo de sus observaciones sobre problemas visuales y experiencias físicas verifica que la luz brillante provoca dolor en los ojos. Este dolor es producido desde el exterior. Algo similar pasa con los **fenómenos de post-imágenes** en los ojos, cuando miramos a una fuente luminosa y al desviar la mirada a una zona oscura vemos lo mismo en el aire. Alzahem deduce que en la visión el ojo recibe una acción externa y que la luz produce un efecto sobre él. Su teoría es un punto de partida nuevo sobre la visión y se basa en que cada punto de un objeto visible irradia en todas las direcciones. Uno de sus mayores logros fue revelar las potencialidades matemáticas de la teoría de la intromisión, aplicando de la pirámide visual de Euclides y Ptolomeo. Alzahem es la figura de síntesis entre las dos grandes teorías que dividían a los estudiosos hasta su aparición y esta síntesis tendrá gran influencia en la historia de la visión en Occidente. La teoría moderna de la visión se atribuye a Kepler, pero la teoría de Alzahem es la base de la teoría de la imagen retiniana de Kepler (Lindberg, 1981).

¹⁶⁸ Esta misma idea se asocia a la escuela pitagórica y a la teoría de la visión de Alcmaeon de Crotón para quien la visión se debía a la transparencia de lo que en el ojo refleja el objeto visto, una teoría que se

El principio de que lo similar es percibido por lo similar es la base de la teoría del fuego intraocular cuyo mayor desarrollo se puede encontrar en el *Timeo*, de Platón. De acuerdo con este principio la visión solo puede ocurrir cuando se da una correspondencia entre el fuego interno y el fuego externo; del ojo emana el fuego visual y este fuego visual se funde con su similar, es decir, la luz solar, para formar un cuerpo homogéneo, singular, que se extiende desde el ojo hacia el objeto visible. El ‘poder visual’ usa este cuerpo como un intermediario material, un medio óptico, entre el objeto visible y el ojo. Después, este cuerpo retiene los movimientos –emanaciones– de cualquier cosa con la que entra en contacto y los transmite al alma del observador. La visión resulta del encuentro entre la emanación proveniente del objeto con el cuerpo material intermediario, formado por la fusión del fuego visual emanado de los ojos con la luz solar. La transmisión de los movimientos de los objetos captados por el cuerpo intermediario produce sensaciones¹⁶⁹. Estos movimientos estarían producidos por partículas diferentes y por eso las sensaciones en el alma del observador surgen diferenciadas, según el tipo de partícula con la que entra en contacto.

Roger Bacon (1214-1292), seguido por Witelo y John Pecham entre otros, se dedica a realizar una síntesis entre sus aportaciones y las de Aristóteles, San Agustín y Grosseteste y establecer la matemática, llamada perspectiva, en las teorías visuales occidentales.¹⁷⁰ Convencido de la unidad y origen divino del conocimiento humano, integró en una síntesis reconciliatoria tanto las aportaciones de Alzahen como de las otras corrientes sobre la visión. Para Bacon ‘*specie*’ significa el primer efecto de

asocia a la teoría de la imagen pupilar que sería formulada posteriormente por Demócrito. Demócrito puede ser visto como uno de los predecesores de la teoría de Platón cuando afirma “que una imagen es producida en el aire cuando la efluencia de un objeto se encuentra con la efluencia opuesta del observador” (Lindberg, 1981:4).

¹⁶⁹ Las ideas platónicas sobre la visión en las teorías ópticas tardorromanas y medievales tiene su origen en el *Timeo*, traducido parcialmente por Chalsidus. A partir de esta traducción surgieron varias aportaciones. Sin embargo, los filósofos del siglo XII se limitan a seleccionar la teoría de la visión en base a las fuentes disponibles y no llegan a crear una nueva. Entre estas fuentes disponibles la dominante era una distorsionada teoría platónica. William de Conches identifica tres factores necesarios en la visión: el rayo interior, la luz exterior y el objeto o obstáculo. Si no están presentes los tres elementos no hay visión, como en el caso de los ciegos –falta el rayo interior–, la noche- falta la luz exterior–, y en la visión de un objeto a través del agua- falta la transparencia-. Une la teoría platónica a una explicación galénica del rayo interior, afirmando que cuando el alma desea ver emite una parte de la sustancia sutil, aérea y luminosa, a través del nervio óptico del ojo y que, una vez transformada en rayo interior, esta sustancia sutil sale por las pupilas. Gran parte de los conceptos sobre la luz en el pensamiento occidental tienen su origen en las ideas platónicas expuestas en *La República*, donde Platón indica que el conocimiento de las formas eternas es adquirido a través de un proceso similar a la visión del mundo material imperfecto. Esto se ve en las ideas de muchos filósofos que comparan la visión con el proceso de conocimiento, en especial lo vemos en San Agustín, el inspirador de los escritos de Robert Grosseteste sobre la visión. La filosofía de la luz de Grosseteste que tiene cuatro dimensiones: (1) epistemología de la luz, en la que compara la adquisición de conocimiento de formas inmutables platónicas con la visión corporal; (2) la cosmogonía de la luz, en la que la luz es considerada la primera forma corporal y el mundo material como un producto de la auto-propagación de un primer punto de luz; (3) la física de la luz, donde establece una analogía entre las causas en el mundo natural y la radiación de la luz; y (4) la teología de la luz, donde compara las verdades teológicas con la luz.

¹⁷⁰ Bacon desarrolló sus teorías sobre la óptica en tres tratados, *Opus maius* (partes: *Perspectiva*, *Opus tertium* y *Communium naturalium*), *De multiplicatione specierum* y *De speculis comburentibus*, donde trata la óptica como el elemento central en su proyecto de síntesis de todo el conocimiento humano. La esencia de la teoría baconiana de la visión está en Alzahem. La teoría sintética resultante es neoplatónica y similar a la de Grosseteste (Lindberg, 1981).

cualquier agente; es la forma de luz y color de Alzahen, y es lo que “extrae la potencialidad de la materia del aire”, lo que produce ‘similitud a sí misma’. Como sinónimos de ‘*species*’, relaciona todas las expresiones que denotan el efecto de un agente –*lumen, idolum, phantasma, simulacrum, forma, intentio, similitudo, umbra, virtus, impressio y passio*¹⁷¹.

En la teoría visual de Bacon se encuentran los elementos que utilizará Kepler para desarrollar su teoría de la imagen retiniana: (1) el análisis puntiforme del objeto visible; (2) la correspondencia uno a uno entre los puntos del campo visual y los puntos del ojo; (3) la matemática; (4) los avances sobre la propagación de la luz y su refracción en los medios transparentes.

En el Renacimiento surge la aportación de los artistas, arquitectos, anatomistas e ingenieros sobre la visión. Leonardo Da Vinci fue el más importante artista que se interesó por la óptica en el Renacimiento, y los fundamentos de su teoría están en la teoría de la radiación y de la pirámide radiante; los objetos emiten sus ‘*species*’, o simulacros, en todas las direcciones en el medio transparente circundante, ‘*species*’ que convergen en líneas rectas formando pirámides cuya base está en el objeto visible y cuyo ápex en cada punto del medio; en palabras de Leonardo Da Vinci “ cada cuerpo por sí mismo llena con sus imágenes el aire alrededor de sí y [...] el mismo aire es capaz, al mismo tiempo, de recibir las ‘*species*’ de los muchos cuerpos que están el él. [...] las ‘*species*’ están todas en el todo y todas en cada una de las más pequeñas partes; cada una en el todo y el todo en cada parte” (Lindberg, 1981:156)¹⁷².

En sus reflexiones también se encuentran similitudes con las teorías perspectivistas de los aristotélicos. Su concepto de ‘*speties*’ refleja el de ‘*species*’ de Bacon y Pecham y su concepto de forma está en Alzahen y Witelo. Entre sus contribuciones están el comparar la retina, que está en la parte posterior del ojo, con una cámara oscura y demostrar que la teoría de perspectivistas como Brunelleschi y Alberti -el ápex de la pirámide visual está situado en un sólo punto- estaba equivocada; para él la pupila tiene la ‘virtud’ de la visión en toda su extensión. Habiendo atacado y destituido la teoría del cono visual de los perspectivistas, Leonardo también se ocupó de la transmisión post-ocular. Para él las ‘similitudes’ recibidas en el ojo se transmiten a la ‘impresiva’, o facultad de juicio que está en el cerebro, luego son enviadas al ‘sentido común’ -el lugar de reunión de todos los sentidos y de residencia del alma-, que las imprime en la ‘memoria’. En sus palabras “el alma aparentemente reside en el lugar del juicio, y el juicio aparentemente reside en el lugar donde todos los sentidos se encuentran, que es llamado de sentido común” (Lindberg, 1981:167).

Otras aportaciones sobre la visión han venido de la mano de los anatomistas, especialmente de Platter. Aunque Platter sea considerado por algunos teóricos como el padre de la teoría de la imagen retiniana, hay grandes aportaciones anteriores a las suyas provenientes de la anatomía ocular en el siglo XVI. Platter apoyó sus teorías en las

¹⁷¹ Afirma que la visión está relacionada con la teoría de la intromisión, apoyando las tesis de Aristóteles y Alhazen, pero, aunque reconocía la importancia de la emisión de ‘*species*’ para la visión, no la consideraba una explicación suficiente.

¹⁷² Leonardo mantiene una postura ambigua respecto al origen de las radiaciones visuales. En algunas ocasiones es un defensor de la teoría de la intromisión y reniega de la existencia de cualquier emisión de radiación visual del ojo. En otros escritos se encuentran observaciones desde el punto de vista de la extramisión, sobre radiaciones que van del observador al objeto visual, especialmente en sus apuntes sobre el poder de matar, atraer, e iluminar el agua por la noche que tienen ciertos animales.

ideas de Leonardo y Vesalius de que el cristalino es insensible y atribuye sensibilidad visual al nervio óptico y a la retina, lo que más adelante también será asumido por Kepler.

En el arte contemporáneo, particularmente en la figura de Duchamp, la influencia de Platón y de los filósofos neoplatónicos también se ha hecho sentir. En las teorías ópticas sobre el color incluídas en la Caja Blanca y en la Caja Verde hay reflejos de estas ideas. Para Octavio Paz, “la distinción entre aparición y apariencia se extiende al color: hay, dice la Caja Verde, colores nativos y colores aparentes. La aparición no sólo es el molde de la apariencia, es decir, del conjunto de sensaciones que constituyen la percepción del objeto, también es su negativa. Una película que, al pasar por la cámara oscura, produce la revelación de la exposición ultrarrápida. El pasaje de la aparición a la apariencia se hace por un fenómeno de “tintura física”. [...] en una nota [en la Caja Blanca] Duchamp nos informa que “tintura física, por oposición a tintura química es la esencia molecular”. Los colores nativos son la aparición en negativo de los colores aparentes. Según la Caja Blanca “los colores nativos se encuentran en las moléculas y determinan los colores reales”. Éstos son cambiantes, “debido a la iluminación en la apariencia”. En realidad, “los colores nativos no son colores, en el sentido de reflejos -en azul, rojo, etc. -de una iluminación procedente del exterior. Son focos luminosos que producen colores activos... colores-fuentes y no colores sometidos a un foco de color exterior al objeto”. Más adelante la Caja Blanca puntualiza: “el objeto ilumina. Es un foco luminoso. El cuerpo del objeto se compone de moléculas luminosas y se convierte en la materia-foco de la materia de los objetos iluminados”. Cada objeto tiene una fosforescencia que no viene de ninguna fuente de luz ajena. Cada objeto, en su estado de aparición o molde, es un pequeño sol de luz propia” [...] Las especulaciones ópticas de Duchamp se inspiran en las moléculas de la física y de la química [...] pero están en los tratados del hermetismo neoplatónico del Renacimiento, de ficción, de Pico de la Mirandola a Cornelio Agripa y Giordano Bruno” (Paz, 2003:176).

Estas afirmaciones de Duchamp en las *Cajas Verde* (1934) y *Blanca* (*A l'infinitif*, 1967) evidencian la influencia de las antiguas teorías de la visión, especialmente de la intromisión, a las que él habrá accedido y trasladado al arte. Son teorías que ven al color como sustancia capaz de irradiar y no como apariencia reflejada.

Sin embargo, y por más que yo le admire, no puedo apoyar a Octavio Paz cuando relaciona a Duchamp con los escritos de Giordano Bruno o con Sor Juana de la Cruz - quien afirma que los metales son “emancipados” porque poseen luz propia-, o con Sor Juana de la Cruz -para quien “las cosas que están más allá de nuestro mundo [...] poseen vistosos colores, visibles incluso sin luz, [...] colores que son las cosas mismas y no dependen de iluminación exterior- pues, como el mismo Octavio Paz afirma, tanto en estos escritos como en la teoría de Duchamp, “la tintura es el color en sí, la naturaleza o ser del objeto molecular; al mismo tiempo es una suerte de negativa del color real, visible; por último, es una secreción” (Paz, 2003:176). Si consideramos la multidimensionalidad de la realidad, vemos que Sor Juana de la Cruz y Giordano Bruno se están refiriendo a la realidad del espíritu (Territorio V). En el caso de Giordano Bruno lo vemos en sus conceptos de “luz superceleste que emiten los metales emancipados” o cuando dice que “vemos más al cerrar los ojos que al abrirlos”, en el caso de Sor Juana de la Cruz, cuando en sus poemas habla de “las cosas que están más allá de nuestro mundo sublunar”, mientras que en Duchamp, vemos que cuando se refiere a los colores, está aplicando reglas lingüísticas a teorías de la visión

neoplatónicas, ligadas a la emisión molecular por parte de sustancias físicas. Duchamp no está hablando de la influencia de lo espiritual en la conformación de la realidad percibida en los colores, aunque es cierto que desde su punto de vista puede haberse inspirado en estas teorías sin tener tan claros sus orígenes y que incluso en otro tipo de aspectos el Gran Vidrio esté en la misma línea que ambos autores¹⁷³.

Los autores neoplatónicos consideraban que la visión se hacía a través de la mente, de la intelección, una analogía con el saber, la comprensión y la iluminación, una especie de visión superior, suprafísica. Un tipo de visión que no podía darse a través de los ojos físicos, órganos imperfectos no adecuados a este tipo de visión, por pertenecer a la tercera dimensión. Como dijo Bruno este defecto no impide ver la belleza divina en los límites del propio horizonte, horizonte entendido como la frontera entre la materia y el espíritu.

El aire como instrumento óptico

¿Puede el aire excitado ser un instrumento óptico capaz de dejarse imprimir por las formas y luego estamparlas en el ojo a través de la luz? Eso era lo que se preguntaban y luego afirmaban algunos pensadores, especialmente los que simpatizaban con las denominadas ‘teorías del medio’¹⁷⁴.

Del concepto de visión asociada a la recepción de efluencias en los poros del ojo (Aristóteles) surge la necesidad de encontrar un intermediario físico, un medio óptico, entre el objeto y el intelecto observante, y se rechazan las teorías previas de extramisión, del cuerpo y del fuego visual. La visión ocurre cuando la sustancia acuosa del ojo se altera por el objeto visible y asume sus cualidades como “si el órgano del sentido se transformara en el objeto sensible”¹⁷⁵. Tanto para Aristóteles como para Platón el ojo y el medio externo se transforman en partes de una cadena cuyo final es el intelecto del observador.

Como Platón y Aristóteles, también los Estoicos defendían la idea del medio entre el objeto y el observador como el elemento que posibilitaba la visión. Su teoría está asociada a la noción de pneuma, como un agente omnipresente compuesto de aire y fuego. El aire, un instrumento del alma o una extensión del observador, se hace sensible

¹⁷³ En el Gran Vidrio está presente el concepto de horizonte simbólico que vemos en Giordano Bruno, un horizonte que separa el mundo del espíritu del mundo de la materia, lo que sitúa a Duchamp, en relación con esta obra, en el Territorio V(sutil, transcendental). Duchamp aplica los modos de pensamiento del arte a estas teorías, y esto es un aspecto de su poiesis que me gustaría enfatizar y rescatar como una aportación desde el arte a la ciencia, un tipo de planteamiento que considero que puede ser muy enriquecedor para futuros desarrollos interdisciplinares. No se limita a intentar dar una explicación de los fenómenos ópticos desde la ciencia, la religión, la fisiología o la filosofía. Duchamp aplica, en sus teorías, desplazamientos de lenguaje, juegos, sinestias imaginarias, procesos físicos orgánicos de crecimiento animal y vegetal a las moléculas del color. Surgen los colores que huelen en función del tono, colores que crecen como espárragos, colores que se desarrollan como gusanos de seda, o colores protectores frutales, que protegen al fruto de ser comido. Como afirma Duchamp, “hay una cierta inopticidad, una cierta consideración fría, en esos colorantes que no afectan sino a ojos imaginarios. Un poco como el paso de un participio presente a un participio pasado. [...] colores verbales mentales que vemos con los ojos cerrados. Cada color tendrá un nombre, un nominalismo pictórico”. Esta actividad de nombrar los colores en el Gran Vidrio, dando significación material a cada color empleado, como indica Meridieu (1994) ya estaba presente en Van Gogh, cuando enviaba sus dibujos a su hermano.

¹⁷⁴ La información sobre las teorías del medio ha sido recogida de Lindberg (1981).

¹⁷⁵ Cita de Cherniss en Lindberg (1981:9).

por la acción simultánea del pneuma óptico y de la luz solar; como dice Cicerón, “el aire ve con nosotros”¹⁷⁶. Galeno explora esta *noción del aire como instrumento óptico* y afirma que el ‘pneuma visual’ sale del cerebro a través de los nervios ópticos hacia el ojo y de ahí salen hacia el aire cercano a los ojos; el aire gana poder de percepción.

El espíritu visual

Una postura similar la encontramos en Hunain, que defiende que el aire es transformado por el ‘espíritu visual’ –que el ojo emite- en un órgano de visión. Al salir de la pupila el ‘espíritu visual’ encuentra el aire y lo transforma, es decir, la acción del ‘espíritu visual’ sobre el medio lo transforma en instrumento visual¹⁷⁷.

El mayor ataque a las teorías de la extramisión, en todas sus vertientes, euclideana y galénicas, viene de Avicena, quien simpatizaba con las teorías de Aristóteles. Como indica Rahman, “el término *euclideano* [...] denota la primera versión de la teoría de la extramisión, y está interpretado como *algo que sale del ojo*, encuentra el objeto de la visión, toma su forma desde el exterior- y eso es lo que constituye el acto de visión” (Lindberg, 1981:39)¹⁷⁸.

¹⁷⁶ De acuerdo con Alexander de Aphrodisias el aire excitado por la visión se transforma en un cono en cuya base recibe la impresión del objeto visto y “la percepción se crea similar al tacto de un bastón”. Así, “la percepción visual no ocurre como resultado de la emanación de partes del objeto sensible al ojo sino por cambios cualitativos producidos por los objetos en un medio adecuadamente preparado para recibirlos; esta [...] es la lección común de Platón, Aristóteles y los Estoicos” (Lindberg, 1981:10).

¹⁷⁷ Como dice Hunain “cuando el [‘espíritu visual’ o ‘lúcido’] entra en el ojo y después de él sale para encontrarse con el aire lo golpea como si fuera una colisión, lo transforma y le hace similar a sí mismo [al ‘espíritu visual’]” (Lindberg, 1981:39). Hunain establece una analogía con el bastón de caminar que sirve para indicar que se ha encontrado con algo sólido; “el aire, transformado por la luz solar y por el espíritu visual, es el instrumento del ojo del mismo modo que el bastón es el instrumento de la mano de la persona para extender su alcance en el espacio delante de sí. Pero esta analogía tiene connotaciones [...] que implican que el aire es un medio pasivo (inanimado) a través del cual las impresiones o presiones son retransmitidas al ojo. En resumen es como tener, para nosotros, connotaciones de un mecanismo cartesiano, mientras que Hunain no ha tenido esta intención. En su visión el aire se hace sensible del mismo modo en que el ojo es sensible”. El poder de la visión se transmite al objeto y la analogía de la percepción por contacto, comparable al tacto, establece una relación directa entre la necesidad de contacto y la sensación. Hunain afirma que el ‘poder de la visión’ tiene la capacidad de evaluar el tamaño, la forma y el color de los objetos, y de hacer retornar a la consciencia estas percepciones.

¹⁷⁸ Para Avicena es necesario que este rayo sea material y así, para atacar la teoría euclideana la divide en cuatro subcategorías de posibilidades interpretativas: a) la substancia radial corporal que emana del ojo constituye un cuerpo homogéneo singular que está en contacto con el objeto visible entero y también con el ojo del observador; b) que la substancia continua que sale del ojo entra en contacto con el objeto pero pierde contacto con el ojo del observador; c) y que esta substancia emitida por el ojo consiste en rayos, o partes, separados que no están en contacto entre sí y que por lo tanto estos rayos sólo tocan partes del objeto visible; d) los rayos visuales no contactan con el objeto en ningún momento. Rechaza la teoría euclideana en base a que algo tan pequeño como un ojo no puede emitir tanta cantidad de substancia como para llenar un hemisferio del planeta, pues el cono tendría que ser inmenso, y que eso comprimiría el aire y presionaría los cuerpos celestes; además, este proceso se repetiría cada vez que el ojo se abre, y eso implica que, o la substancia va y viene continuamente, o un nuevo rayo se emite con cada apertura del ojo. Y añade que una mayor dificultad de esta versión de la teoría euclideana es que la extensión del cuerpo radial hasta las estrellas requeriría que el aire, en medio, e incluso las esferas celestiales fueran barridos del camino a no ser que el espacio fuera vacío, y así Avicena descarta la primera versión de la teoría euclideana. Si la teoría de la extramisión de Euclides afirma que la percepción está situada en la base de una pirámide visual eso implica que se produce por contacto, y, en consecuencia, si la teoría de la extramisión fuera cierta, la magnitud de los objetos remotos sería directamente percibida y las leyes de la perspectiva no podrían aplicarse; un golpe a las bases matemáticas de la extramisión desde una interpretación física de la teoría.

Para él la verdadera teoría de la visión es la de la intromisión de Aristóteles –más anatómica y fisiológica- y mantiene que es la única teoría consistente con hechos geométricos. En síntesis, Avicena ha atacado la teoría matemática de la extramisión euclideana, evidenciando que era efectiva solamente cuando se dejaban de lado los aspectos físicos.

La dependencia de lo físico en la percepción

Dando un salto en el tiempo y situándonos en nuestra contemporaneidad, vemos que varios autores siguen afirmando, como Avicena y Aristóteles, la centralidad de los aspectos físicos en el proceso visual, una centralidad que también se refleja en los paradigmas creativos de los artistas que viven en las ramas bajas del Territorio II. La percepción vista desde este punto del árbol depende de la estructura física, del funcionamiento de un organismo empíricamente constituido y de la “modificación externa de la percepción a través de técnicas corporales” (Crary, 1990).

Cuando los aspectos físicos son puestos en evidencia surgen importantes reflexiones sobre la percepción, y por eso en la historia de la percepción sensorial, externa e interna, la historia de la ceguera tiene mucho que decir, especialmente sobre los aspectos de la visión como aprendizaje.

La experiencia proporcionada por la ceguera confirma que la visión, así como los demás sentidos, es algo aprendido. Cuando una persona ciega de nacimiento recupera la vista no consigue descifrar las manchas luminosas que entran por sus ojos, y debe someterse a un largo proceso de aprendizaje hasta conseguir relacionar lo que ve con lo que sabe. Podemos trazar esta historia a grandes rasgos, desde la antigüedad hasta la actualidad.

Sin embargo, aunque el concepto de ceguera se abra a múltiples derivaciones - desde las derivaciones espirituales a las psicológicas, en función de la imagen social dominante y del contexto de cada época-, opino que su contribución intrínseca más importante es su impacto sobre los demás sentidos en la percepción externa, especialmente en la potenciación de la sinestesia y el uso del tacto¹⁷⁹.

La ceguera o *até*, para los griegos, puede ser objetiva o subjetiva (*até* objetivo o *até* subjetivo). Es un concepto que se refiere tanto a la falta de visión física como psicológica, social o religiosa¹⁸⁰.

En la Edad Media es distinto el concepto de taparse los ojos o velar al que está implicado la ceguera. Podía entenderse como protección y salvación de “las tentaciones del anticristo” o como forma de humillación personal. Además se atribuía la causa de la

¹⁷⁹ La ceguera se asocia al conocimiento sobrenatural y a la capacidad de aumentar la eficacia de los demás sentidos, interpretar señales naturales y acceder a otro tipo de conocimiento, llegando a asociarse a la sabiduría como en el caso de Tiresias: “todas estas acciones proféticas pueden quizás ser realizadas técnicamente ‘con los ojos de otros’ al menos por lo que se refiere a los requerimientos del relato folclórico. Pero hacen pensar en un tipo de visión, de percepción visual, por extraña e inusual que sea, de formas, órdenes compositivos y otras cualidades [distintas de las] que normalmente conocemos a través de los ojos. En cierto modo el ciego Tiresias veía” (Barasch, 2001:49).

¹⁸⁰ El mundo paleocristiano asocia la ceguera con la locura, la oscuridad, la demencia, y la ignorancia con la falta de iluminación espiritual: “antes de su conversión espiritual Pablo goza plenamente de su visión corporal, pero no ve la luz espiritual. El período de ceguera produce una inversión dramática. La pérdida de la visión física, aún siendo solo temporal, le abrió los ojos a la inefable visión de la revelación divina” (Barasch, 2001:88-89). Este tipo de asociaciones están más ligadas al Territorio V.

ceguera a la embriaguez o a un castigo por pecado grave cometido. Por otro lado, los ciegos eran objeto de burla social.

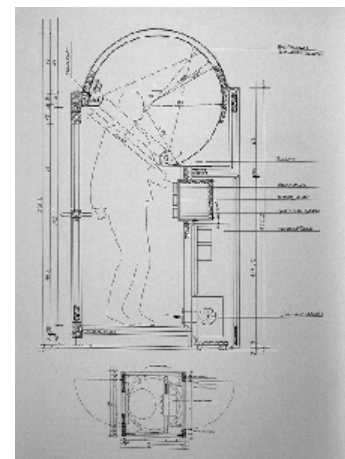
La imagen social de la ceguera también es una metáfora de la inspiración divina por medio de la visión sobrenatural y trascendental. Este tipo de conceptualización pertenece al Territorio V. Sin embargo, taparse los ojos responde a una necesidad interna de varios artistas y teóricos que se interesan por acceder a otras dimensiones de la percepción, como veremos en el capítulo IV.

Diderot se interesó por la ceguera y realizó importantes contribuciones a la percepción a partir de sus estudios. Sitúa el origen del conocimiento y de nuestras ideas en los sentidos, un tipo de pensamiento acorde con el dogma de la filosofía empírica del siglo XVIII. Consideraba que la memoria favorecía la continuidad en la percepción táctil y proponía una geometría para los ciegos en la que definía una línea recta como “el recuerdo de una serie de sensaciones táctiles, colocadas en la dirección del hilo estirado” (Barasch, 2001:210).

Para él las sensaciones táctiles eran la fuente de las imágenes mentales y la **sinestesia** entre el **tacto** y la **visión** era una posibilidad. Dividía los sentidos entre “**sentidos externos**” y “**sentidos internos**”. Los sentidos externos serían los cinco sentidos físicos, y los sentidos internos -cuyo uso aumenta la capacidad de los externos-, eran las facultades de **razonamiento**, **memoria** e **imaginación**. Para Diderot¹⁸¹ las impresiones sensoriales son la fuente de la imaginación y de la memoria y, a la vez, la imaginación y la memoria aumentan la capacidad de los sentidos externos.

Los sentidos internos

En el paradigma creativo de varios artistas se produce la percepción a través de los sentidos internos. Este concepto ha surgido a inicios del siglo XIX con la Teoría del Sentido Interno, que buscaba entender la naturaleza de la experiencia interior. Esta teoría fue desarrollada por Pierre Maine de Biran (1766-1824) en su libro *Considerations sur les principes d'une division des faites psychologiques et physiologiques*. En ella afirmaba la autonomía y la primacía de la experiencia interior y postuló la diferencia fundamental entre impresiones internas y externas. Destacaba el papel del cuerpo como agente activo, cuya movilidad ansiosa (esfuerzo de la voluntad contra una resistencia sentida) era una pre-condición de subjetividad. Empleó el término *coenesthèse* para describir “la consciencia inmediata de la presencia del cuerpo durante la percepción” y “la simultaneidad de la composición de impresiones inherentes a diferentes partes del organismo” Para él, la percepción visual estaba íntimamente ligada a los movimientos musculares de los ojos, en el esfuerzo necesario para enfocar el objeto o



Perceptual Cells/ Close All
James Turrell, 1992
Proyecto
James Turrell prepara situaciones para que la percepción de colores mentales se realice en la mente del receptor.

¹⁸¹ Para un conocimiento más extenso sobre las ideas de Diderot consultar: Diderot (2002) *Carta sobre los ciegos seguido de carta sobre los sordomudos*, Madrid, ONCE.

para mantener los párpados abiertos, o sea, el ojo se transforma en un hecho físico, terco y tenaz, que ejerce un papel de resistencia que hay que contrarrestar. Al contrario que los modelos clásicos en los que los aparatos son instrumentos neutrales de transmisión pura, en este caso tanto el ojo –como aparato- como su actividad, están mezclados¹⁸².

La idea de la percepción compuesta por múltiples capas y dispersa en el tiempo es afín con la idea de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) de que la percepción es algo que implica un cuerpo que ve y un objeto y que ambos constituyen un campo único en el cual el dentro y el fuera se confunden, pues para Biran “como el alma está encarnada no hay psicología sin biología” (Crary, 1999).

Alteraciones perceptivas a través de modificaciones físicas sensoriales

Con estas aportaciones reflexivas se abren puertas para la comprensión de las alteraciones de la percepción generadas por extensiones sensoriales físicas¹⁸³. Goethe (1749-1832) ha ido uno de los precursores y tuvo gran interés por la modificación en el uso de los sentidos, la cientificidad del procedimiento artístico y por las experiencias de formación de imágenes mentales en las que el cuerpo produce por sí mismo fenómenos visuales a partir de estímulos externos.

Sus experiencias ópticas le llevaron a construir una cámara oscura con la que experimentaba con el color. En esta cámara oscura los círculos de colores parecían flotar, ondular, y sufrir una secuencia de transformaciones cromáticas que no tenían correlativo con el espacio exterior a la cámara oscura; eran colores que pertenecían al cuerpo del observador. En su teoría de los colores, Goethe afirma que si un observador mira fijamente a un objeto que tenga color y luego se retira este objeto de su campo de visión, surge un espectro de la imagen que pertenece al ojo, a la imagen que se impresionó en este ojo; el ojo como soporte. Se preocupaba por desarrollar una teoría del color “que no incluyera nada más que el mundo del ojo, el cual contiene solamente forma y color” (Crary, 1999:69). Sus experimentos están relacionados con el fenómeno de formación de las post-imágenes sobre el ojo.

Fabricar la sinestesia

La modificación de los sentidos, especialmente del sentido de la vista, también ha sido trabajada por Johannes Müller (1801-1858), fisiólogo alemán que pensaba que cada uno de los sentidos tenía características fisiológicas distintas, o sea, que eran capaces solamente de una sensación específica y que no podían asumir las características propias de los otros sentidos. Experimentaba con generar distintos efectos a partir de una causa. Si la corriente eléctrica se aplicaba al nervio óptico este producía luz, si se aplicaba a la piel generaba sensación de tacto y, por el contrario, también experimentaba con diferentes causas para conseguir la misma sensación en un mismo nervio. Coincide con Goethe en que la experiencia de la luz no tiene necesariamente que estar relacionada con un estímulo luminoso.

¹⁸² Este autor también ha investigado cómo la fatiga del cuerpo influencia nuestra percepción del color, afirmando que el propio proceso de cansarse formaba parte del proceso perceptivo. Es uno de los primeros investigadores del siglo XIX que debate la tesis de Condillac sobre la noción de la sensación como unidad simple, constituida por un bloque.

¹⁸³ Hay varios tipos de extensiones sensoriales. Cada territorio tiene su tipo de extensión sensorial, o prótesis, para ampliar o reducir el tipo de percepción que le es característica. Iremos viendo cómo son las extensiones sensoriales en cada uno de los territorios según vayamos avanzando en la tesis.

La teoría de Müller rompería con la división entre la sensación interna y la externa, que estaba implícitamente preservada en el trabajo del filósofo alemán Arthur Schopenhauer (1788-1860)¹⁸⁴ y de Goethe como conceptos de luz interior y de visión interior. En el trabajo de Müller, la interioridad es vaciada de su sentido y toda la experiencia sensorial surge en un único plano, algo semejante a lo que pasa con la fotografía, donde se produce la acción de agentes físicos y químicos en una superficie hecha sensible. En su descripción del aparato sensitivo humano, existe un abanico amplio de causas y fuerzas diferentes que pueden producir o simular múltiples experiencias que son todas igualmente reales. Todas son realidad. También comparó los ojos compuestos de los crustáceos y de los insectos con los ojos humanos. Consideraba a los ojos humanos como organizadores de la experiencia sensorial. Afirmando que nuestros órganos perceptivos eran poco fiables y susceptibles de manipulación y, trabajando con otros compañeros, insistió en la posibilidad de conectar eléctricamente los nervios para que los ojos pudiesen ver sonidos, el oído oír colores, etc. Sería un modo de fabricar la sinestesia y la trans-sensorialidad.

Imágenes mentales provocadas por estímulos externos

Las modificaciones de la percepción, al estilo de las inducidas por Goethe, pueden generar imágenes. Son imágenes

producidas, en estado de vigilia, a través del uso modificado de los sentidos externos que se integran en los procesos elaborados y complejos de la actividad mental. Entre estos fenómenos encontramos: (1) las **imágenes consecutivas** o fenómenos de persistencia momentánea de un estado sensorial inducido por un estímulo breve e intenso cuando este ya ha desaparecido¹⁸⁵; (2) las **imágenes consecutivas de memoria**, o iconos¹⁸⁶ y (3) la **imagen eidética** de tipo visual que es una imagen positiva, muy viva, que persiste después de la estimulación y se parece a un percepto, incluso se podría pensar que es una imagen alucinatoria por su grado de realidad, pero la persona no la confunde con el percepto, porque se trata de una imagen presente no de un recuerdo, es una experiencia de evocación¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Schopenhauer, influenciado por las teorías de Marshall Hall -para quien el sistema cerebral es volitivo y perceptivo, mientras las emociones y las pasiones se localizan en el sistema medular espinal- también diferencia entre estímulos e irritabilidad y sensibilidad. Su interés por la modificación de ciertos modos de percepción le llevó a buscar métodos específicos para que el deseo se silenciara, para alcanzar un estado de pura objetividad y poder perderse un@ mismo en la percepción. Entre sus obras más importantes sobre los sentidos están *Sobre la vista y el color* (1816) y *La voluntad de la naturaleza* (1836).

¹⁸⁵ Algunos autores consideran que no son realmente imágenes sino solamente una impresión postsensorial que no es más que una actividad prolongada del órgano sensorial implicado. Difieren del percepto por su carácter efímero y su inestabilidad espacial, pues se mueven acompañando el movimiento de los ojos y pueden ser positivas o negativas.

¹⁸⁶ Según el término de Neisser, son imágenes almacenadas en la memoria por un corto período de tiempo justo después de la presentación de un estímulo en la visión. Es un fenómeno de memoria visual transitoria que no está localizado en el órgano de la recepción como en el caso de la imagen consecutiva. El icono tiene apariencia de un fenómeno sensorial pero es un reflejo de un proceso cortical, estando situado entre la retina y los procesos de codificación de la actividad perceptiva.

¹⁸⁷ La persona eidética es rara. Se encuentra con mayor facilidad entre niños y niñas, especialmente entre los aborígenes australianos, o entre los disminuidos psíquicos y en personas con lesiones cerebrales. Algunos antropólogos sostienen que se trata de una capacidad humana que se pierde con la aculturación y con la presión de las convenciones de la cultura occidental. Otros teóricos afirman que puede ser una

El ojo como microscopio y telescopio

descriptivo holandés del siglo XVII¹⁸⁸.

La atención de los pintores holandeses se dirigía antes al mundo visto que a la mimesis de las acciones humanas. Las pinturas holandesas del siglo XVII eran como documentos o describían el comportamiento, servían como un instrumento para la distinción entre cosas, para poder darlos a conocer, y muchas veces este conocimiento se daba a través del uso de una visión táctil. Se produce una simbiosis entre la percepción visual y la imagen captada por el artista, y también el registro o inventario de lo cotidiano y el microcosmos.

En el arte holandés de esta época, lo que atrae la atención de los artistas es la representación del movimiento de la naturaleza, no de la narración emocionada de lo humano y de la verdad de una representación: **“un arte que se adapta a la naturaleza de las cosas**, un conocimiento que es olvidado en presencia de las circunstancias especiales de la vida, nada de preconcebido, nada que anteceda la observación más sencilla, intensa y sensible de lo que es” (Fromentin, 1984:128).

El ojo y el objeto se enlazan

Este enlace perfecto entre objeto y ojo como una forma de **alteración de la percepción física**, es un tipo de **visión táctil** que observo en otros autores y paradigmas artísticos del Territorio II. Está presente tanto en el método que Kimon Nicolaïdes desarrolló y denominó *Dibujos de Contornos Puros* como en los propósitos del Grupo Gutai, entre otros casos¹⁸⁹. Este es el caso en que los artistas ceden ante la forma y la materia, un modo de silencio del yo artístico.

Visión táctil versus visión óptica

El concepto de **visión táctil** y su relación con la **visión óptica** también ha sido objeto de interés

forma de cognición fundada en modalidades no verbales, concretas, de representación mental que en el períodos de desarrollo de la persona es substituida por otras modalidades cognitivas más abstractas.

¹⁸⁸ Los procesos artísticos holandeses estaban muy influenciados por el pensamiento científico de la época, especialmente de Francis Bacon. Svetlana Alpers ha estudiado estos procesos contraponiéndolos con los del arte italiano narrativo del mismo período, y afirma que “parece haber una proporción inversa entre descripción atenta y acción: la atención a la superficie del mundo descrito se hace en detrimento de la representación de la acción narrativa” (Alpers, 1999:30). Recupera la opinión de Panofsky sobre el proceso al que llama ‘descriptivo’ de Jan van Eyck. Para Panofsky “el ojo de van Eyck opera como un microscopio y como un telescopio al mismo tiempo [...] de modo que el observador es compelido a oscilar entre una posición razonablemente alejada de la pintura y varias posiciones muy cercanas a ella. [...] Tal perfección, sin embargo, tuvo que ser adquirida a alto precio. Ni un microscopio ni un telescopio se prestan a observar la emoción humana. [...] El énfasis se pone antes en la quietud que en la acción. [...] el mundo del Jan van Eyck maduro es estático” (Alpers, 1999:30).

¹⁸⁹ En el caso de Gutai, su manifiesto dice: “Con nuestra conciencia actual las artes como las hemos conocido hasta ahora parecen falsificaciones ensambladas con remenda afectación. Vamos a deshacernos de esta pila de objetos falsos en altares, en palacios, en salones y en tiendas de antigüedades. [...] Bajo el abrigo de un objetivo intelectual los materiales han sido completamente asesinados y ya no pueden hablarnos. Encerrad estos cadáveres en sus tumbas. El arte de Gutai no cambia los materiales; los trae a la vida. El arte de Gutai no falsifica el material. En el arte de Gutai el espíritu humano y su material se dan las manos, incluso cuando son opuestos entre sí. El material no es absorbido por el espíritu, el espíritu no fuerza el material sometiéndolo. Si dejamos el material como es, presentando solamente el material, él pasa a contarnos algo y habla con voz poderosa. Manteniendo la vida del material significa traer su espíritu a la vida. Y alzar el espíritu significa conducir el material hasta las alturas del espíritu” (Stiles y Selz, 1996:695).

de la Estética y la Historia del arte. Hildebrand se interesó por distinguir entre la visión científica y la artística. La visión asume dos modos: visión cercana o táctil, analítica y formada de impresiones sucesivas causadas por el movimiento ocular, y la visión distante u óptica, sintética, unitaria y simultánea. La visión táctil, objetiva, parcial, sería aquella propia de la ciencia, mientras que la óptica sería la visión unitaria, propia del arte, que se origina en la mirada del artista, no en la forma y sus condiciones relacionales.

Como Hildebrand, Riegl llegó a formular conceptos similares sobre la visión, relacionándola con la *Kunstsollen*. Así, en cada situación histórica la *Kunstsollen* se orienta hacia lo táctil, en el que la forma se trata desde una visión muy próxima, ocasionando el aislamiento de los distintos elementos o un proceder óptico, una visión lejana e integradora.

La visión no aprendida

La visión es el centro en la Teoría de la Gestalt, especialmente desde el punto de vista de la relación entre la fisiología y la psicología¹⁹⁰. Los conocimientos que aporta son extremadamente importantes para el estudio de varios aspectos de la percepción visual humana, -y considera las experiencias anteriores como parte determinante del proceso perceptivo-; sin embargo, no tiene en cuenta el papel determinante de los otros sentidos y de la cultura en la percepción.

No me extenderé mucho en sus aportaciones porque están basadas en la centralidad de la visión y enfocadas en gran medida a la recepción de la obra final. En esta tesis mi interés está en comprender el proceso perceptivo del artista a través de los paradigmas creativos, no es mi objetivo profundizar en el proceso perceptivo durante la recepción de la obra. La Teoría de la Gestalt no es una teoría trans-sensorial ni intersubjetiva, y por eso tiene una limitada relevancia para la hipótesis de la tesis de que el arte es siempre, en algún grado, un proceso trans-visual, trans-sensorial, intersubjetivo, de silencio del yo artístico. El tacto, la audición, el olfato, el gusto, además de los sentidos sutiles –todo el conjunto de sentidos sutiles y tradicionales- y el aprendizaje de su uso como elementos estructurales de la percepción, no son el objetivo de esta teoría.

Utilizando solamente la Teoría de la Gestalt no podríamos explicar muchos de los procesos artísticos, entre ellos los automatismos surrealistas por ejemplo. Autores como Ehrenzweig y Gombrich han sido bastante críticos con este aspecto de la Teoría de la Gestalt. Herbert Read llama la atención sobre el hecho de que algunos ejemplos de arte moderno no responden a las enseñanzas de la Teoría de la Gestalt. Algunas pinturas modernas hacen deambular al ojo” (Ehrenzweig, 1953:22). Pero el ojo ambulante no puede ser un ojo gestáltico¹⁹¹.

¹⁹⁰ Cuando me refiero a la Teoría de la Gestalt lo hago en relación con sus aportaciones ligadas al pensamiento visual plástico en la recepción de la obra de arte, no a la percepción artística. Incido sobre este punto por considerar que la Teoría de la Gestalt no lleva en consideración el relativismo cultural en la recepción de la obra de arte.

¹⁹¹ Mikel Barceló en una conferencia impartida en mayo de 2005 en la Facultad de Bellas Artes de Leioa, UPV-EHU, relata un caso sucedido con él en África. Se encontraba en una cabina de fotomatón automático junto a una mujer del pueblo que también estaba para sacar las fotos. Después de que la mujer realizara sus fotos y mientras esperaba que salieran de la máquina, él se introdujo para realizar las suyas. Algo sucedió para que las fotos de la mujer no aparecieran pero cuando sus fotos salen reveladas la mujer se queda con ellas. Para ella no había ninguna relación entre la imagen revelada por la fotografía y su propia apariencia física. No podía ver que no era un retrato suyo y lo único que le importaba era el hecho

La crítica a la baja sensibilidad de la Teoría de la Gestalt en relación con los aspectos interculturales que intervienen en la percepción -y con su poco interés sobre la participación de otros sentidos en la percepción- puede tener apoyo en las conclusiones teóricas aportadas por el estudio de la ceguera¹⁹².

Haciendo una breve recapitulación de lo visto en los conceptos asociados a los paradigmas creativos del Territorio II, podemos afirmar que todas las teorías que nos ayudan a comprender estos paradigmas se preocupan por investigar sobre algún aspecto físico de la visión y del tacto. Algunos teóricos se han preocupado más por los aspectos fisiológicos, otros por los aspectos físicos y anatómicos, mientras otros se han dedicado a relacionar la visión con los demás sentidos y la expansión sensorial para la construcción de la sinestesia y la trans-sensorialidad. Hemos visto la íntima relación que hay entre la visión y el tacto, y también cómo la restricción sensorial por la ceguera tiene un impacto en el sentido del tacto. Por otro lado, hemos revisado la relación entre la visión, el tacto y la formación de las imágenes mentales.

En el siguiente apartado seguiremos revisando el papel de la visión y el tacto en la construcción de la trans-sensorialidad típica de los paradigmas creativos del Territorio IV. Como ya hemos apuntado este territorio está orientado hacia la visión-táctil de los aspectos psico-emocionales internos del artista. Este tipo de enfoque pone al artista en contacto con su subconsciente personal, su naturaleza interior.

Neurociencia: el cuerpo como base de las emociones y las imágenes internas mentales y el sentido del sí mismo

¿Cómo conocemos? Se preguntan neurobiólogos como Damasio (1994, 2001). Aunque esta pregunta puede tener distintas respuestas, dependiendo del punto de vista del que la desea contestar, la suya viene de la mano de la biología, es decir, su objetivo es investigar sobre las circunstancias biológicas que permiten el conocimiento: desea conocer las bases de la mente biológica, o cerebro físico, y comprender cómo el organismo se hace consciente de sí mismo cuando tiene emociones.

Desde este punto de vista para que se produzca la autoconsciencia de las emociones debe haber algo así como un 'sí mismo', que es capaz de producir las señales que constituyen la presencia de la emoción que se da a conocer al organismo que la siente. Para conocer el 'sí mismo', a diferencia de planteamientos más holísticos, se considera que basta con conocer sus bases neurológicas. Estas bases neurológicas ayudarían, una vez conocidas, a entender tres fenómenos distintos interconectados: (1) la emoción, (2) el sentir la emoción, y (3) el saber que sentimos la emoción (Damasio, 1999).

La consciencia es vista como la combinación de dos problemas relacionados (1) cómo se hacen las imágenes (patrones mentales de cualquier modalidad sensorial: visual, táctil, sonora, o un sentimiento de bienestar, es decir, la película interna mental que tiene tantas pistas como sentidos) de un objeto (que puede ser cualquier tipo de cosa o emoción) dentro del cerebro y (2) cómo el cerebro produce un sentido de 'sí mismo' en el acto de conocer, es decir, en qué consiste esta sensación de ser un 'sí mismo' cuando está conociendo. Este sí mismo

de que fuera una foto para un documento, más allá de que esta imagen correspondiera a su persona. Si aplicamos la Teoría de la Gestalt a esta situación vemos que los principios formales que enseñan, aunque son muy útiles, sólo pueden ser efectivos después de un aprendizaje visual. El pensamiento visual no es innato, es aprendido y cultural.

¹⁹² Entre estas conclusiones teóricas destaco las contribuciones de Denis Diderot y de Oliver Sacks.

sería una presencia constante que determina la posición del observador, percibidor, conocedor, pensador, o poseedor de las imágenes y de la compleja matriz de relaciones que estas desencadenan.

Para Damasio, contestar al punto uno consiste en conocer cómo el cerebro hace patrones neurales neutros en los circuitos cerebrales y consigue transformarlos en patrones mentales explícitos en forma de imágenes. Para comprender el segundo punto, y comprender la consciencia del sí mismo, afirma que basta con descubrir las bases biológicas de la habilidad humana de construir, además de los patrones mentales de objetos, también los patrones mentales que conllevan a un sentido de sí mismo en el acto de conocer.

En este sentido la neurobiología de la consciencia trata de dar respuesta a dos cuestiones íntimamente conectadas: (1) cómo la película en el interior del cerebro (imagen mental) se genera, y (2) cómo el cerebro también engendra la sensación de que hay un propietario y un observador en esta película (una apariencia de que hay un observador dentro de la película, es decir, que es una película dentro de la otra).

Aunque la perspectiva de la ‘neurociencia de la emoción’ sea inmensamente importante para la comprensión de estos puntos, su enfoque limita, y hace depender, la definición de consciencia, y de percepción, a la dimensión física de la vida, dejando fuera otros aspectos más sutiles. Para esta disciplina sólo puede haber mente si hay un cuerpo físico que la sostenga, mientras que otras disciplinas ya consideran que el concepto de mente es más amplio que el de cerebro, que la mente es extensa y que puede haber formas de consciencia después de la muerte del cuerpo físico, una posibilidad que este tipo de perspectiva tan centrada en lo biológico deja completamente de lado¹⁹³.

Si adoptáramos esta perspectiva como nuestro marco comprensivo de las poesis artísticas muchas de las experiencias realizadas por artistas se quedarían sin explicar. Obras relacionadas con el empleo de los sentidos sutiles, la telepatía (Polke, Abramovic), obras como *Voice Transmissions With The Deceased* (Transmisiones de voces de muertos) de Friedrich Jürgenson, entre otras, no tendrían cobertura teórica pues esta disciplina niega la posibilidad de cualquier tipo de manifestación en ausencia de cerebro físico: “aunque la mente y el comportamiento sean fenómenos biológicos, la mente es la mente y el comportamiento es el comportamiento. La mente y el comportamiento pueden correlacionarse, y esta correlación se hará cada vez más unida según avance la ciencia, pero en sus respectivas especificidades la mente y el comportamiento son distintos. Este es el por qué, con toda probabilidad, yo nunca conoceré tus pensamientos a no ser que me los cuentes, y tú nunca conocerás los míos hasta que te los cuente yo” (Damasio, 2000:309).

Los artistas siguen construyendo con sus poesis una realidad multidimensional más amplia, que desafía las teorías científicas a que amplíen sus paradigmas para poder explicarla; no vaya a ser que tengamos que negar la existencia de los objetos de estudio como en el pasado la ciencia tenía que negar la caída de meteoritos porque no encajaba en los paradigmas científicos de la época.

¹⁹³ Ver la psicología transpersonal y las aportaciones de David Bohm, Sheldrake y la física cuántica.

3.2.2 La visión táctil de lo psico-emocional genera la intersubjetividad, o co-creación interna consigo mism@, con el subconsciente personal -la naturaleza interior-, en el Territorio IV (hilo azul oscuro, ojo cerrado)

En este epígrafe realizaremos un breve recorrido por los conceptos y teorías que han tratado de la relación entre la visión y el tacto asociados a los aspectos emocionales y psicológicos. Estos conceptos explican los modos de percepción encontrados en los paradigmas creativos de los artistas que trabajan en las raíces profundas del Árbol del Arte, y al hacerlo colaboran en la construcción de la hipótesis de que el arte es siempre un proceso trans-sensorial e intersubjetivo.

Los modos de percepción propios de estos paradigmas creativos están enfocados a que el artista pueda contactar directamente con algunos aspectos internos de sí mismo, con el subconsciente, los sueños, las imágenes mentales, sentimientos, pensamientos y recuerdos. Para lograrlo, los artistas usan métodos de alteración de la consciencia, automatismos psíquicos, etc.

En este apartado sólo nos centraremos en las teorías que cubren estos aspectos, no las prácticas artísticas. A las prácticas artísticas está dedicado el siguiente capítulo.

La visión toca el subconsciente

Empezaremos por los tipos de imágenes mentales y posteriormente veremos los conceptos teóricos provenientes de las teorías estéticas que se han preocupado por

estos aspectos de la creación plástica.

El Territorio IV corresponde a las raíces profundas y al ojo cerrado de Odin, es decir, el ojo que se cierra al exterior pero que se abre a un gran universo interior de imágenes, recuerdos, vivencias y emociones personales. Cuando los artistas abrimos nuestro ojo interior podemos acceder a las imágenes del subconsciente guardadas en la memoria y tocar las emociones. Los modos de percepción asociados a los paradigmas creativos de este territorio se apoyan en este ojo lente emocional interno, ligados a las experiencias vivenciales. Como la punta de un bastón, se trata de una lente paradigma que vibra con el flujo y los movimientos de las imágenes de la vida interior del artista. Un ojo interno emocional conforma estos paradigmas perceptivos de las raíces profundas; sensibles a lo que no se puede ver, ni oler, ni tocar físicamente pero que, sin embargo, tiene una presencia más real que la física y dotada de mayor poder de influencia en la configuración de la percepción.

Los paradigmas creativos de muchos artistas se desarrollan a partir de imágenes del subconsciente, la memoria y los aspectos emocionales. Para comprender estos paradigmas trans-sensoriales e intersubjetividad consigo mismo es necesario conocer las aportaciones conceptuales de los campos que se han interesado por el estudio del subconsciente y la formación de imágenes. Estos conceptos, que en este capítulo parecen consideraciones abstractas, encontrarán su concreción en el siguiente capítulo cuando nos ayuden a comprender los paradigmas creativos espirales a través de las obras y glosas de los artistas.

En el Territorio IV se producen experiencias artísticas trans-sensoriales e intersubjetivas de co-creación con el sí mism@ en las que los artistas trabajan a partir

de imágenes mentales formadas de distintos modos. Uno de estos modos es a través de estados de privación sensorial o mediante el uso de drogas alucinógenas.

Las imágenes mentales pueden formarse tanto a partir de manipulaciones -o de condicionamiento sensorial- como de modo involuntario. Un ejemplo del primer tipo sería la formación de imágenes a través de la asociación entre un sonido y un olor en estado de hipnosis cuando, durante el período poshipnótico, la escucha de un sonido provoca la aparición de una imagen olfativa y se cruzan las percepciones sensoriales. Un ejemplo del segundo tipo se da cuando se forman imágenes involuntarias no asociadas a la percepción externa.

Las **imágenes involuntarias**¹⁹⁴ están asociadas a un estado casi hipnótico de atención concentrada y pueden ser producidas artificialmente en cualquier persona a través del uso de drogas como por ejemplo la mescalina. En estas situaciones alteradas de la consciencia la persona confunde el percepto¹⁹⁵ con la imagen y le atribuye una realidad objetiva. Las imágenes pueden ser de varios tipos: (1) las **imágenes hipnagógicas**¹⁹⁶ que se dan en estados semiconscientes entre vigilia y sueño, en el adormecimiento; (2) las **imágenes hipnapómpicas**, que surgen al despertar; (3) las **imágenes hípnicas** que son las que aparecen en sueños y constituyen la experiencia onírica propiamente dicha; (4) las **imágenes oníricas** que están asociadas a las **imágenes hipnoides** –formadas durante la hipnosis- y la **imaginación creativa o visualizaciones** –en vigilia-; (5) las **imágenes de aislamiento perceptivo** prolongado que son “sensaciones visuales no estructuradas” o también pueden tener significado pues producen una sensación de realidad objetiva. Como último ejemplo de imágenes involuntarias están (6) las **imágenes de estimulación rítmica**, producidas mediante estimulación visual por estroboscopia o por aplicación de descargas eléctricas sobre las sienes.

Freud se ha interesado especialmente por las imágenes oníricas. Sostiene que el arte brota de la vida, la **biografía**¹⁹⁷ y el **inconsciente** del artista –especialmente de sus sueños y conflictos soterrados- y que eso se refleja en la elección -inconsciente- por parte del artista del tema, del estilo, lenguaje, forma plástica y en su presentación. Así, tanto el contenido como la forma en el arte son simbólicos. El artista realiza una

¹⁹⁴ Las imágenes involuntarias también son llamadas imágenes alucinatorias, pero no uso este término por considerar que induce a engaño, ya que ciertas imágenes clasificadas como alucinatorias por la Psicología podrían no serlo si las vemos desde una perspectiva multidimensional y consideramos que son percibidas mediante los sentidos sutiles.

¹⁹⁵ Como afirma Denis, cuando una persona con los ojos cerrados describe un cuadro figurativo se puede excluir la posibilidad de que se trate de un percepto visual. Pues el percepto se diferencia de la imagen porque el primero está determinado por un agente objetivo susceptible de modificar o transformar el estado del sujeto o del entorno y la imagen mental de este objeto no produce ninguno de estos efectos. Comparando esta teoría con las experiencias que veremos en el capítulo IV de Kandinsky y Mondrian sobre las formas del pensamiento vemos que enfocan dimensiones distintas de la realidad. Para los clarividentes las imágenes mentales del sonido y de los pensamientos son perceptos.

¹⁹⁶ La obra del cineasta Stan Brakhage está basada en el desarrollo de imágenes hipnagógicas. También Duchamp mostró interés por estos fenómenos a través de sus rotorrelieves.

¹⁹⁷ Freud ha realizado estudios de la vida y personalidad de artistas como Leonardo da Vinci y Dostoievsky. Pero la forma de tratar a los artistas en sus escritos psicoanalíticos es desmitificadora y hace más hincapié en supuestas neurosis, no teniendo que ver con otro tipo de biografías idealizadoras de la personalidad del artista. En algunos casos, como el de Leonardo, Freud ha usado datos poco fiables. Resulta, cuando menos, curioso constatar como hay un punto de afinidad entre estas ideas de Freud y la biografía vasariana.

transformación consciente –una adaptación a un lenguaje que le permita comunicarse con el receptor- de sus impulsos inconscientes cuanto hace la obra. La obra pasa a ser un proceso donde se organizan las experiencias vitales, los materiales simbólicos, y se les da un sentido; contiene los afectos y permite que el artista los mire de frente, lo que también abre al arte posibilidades terapéuticas. La sublimación es el fenómeno que permite que los contenidos del inconsciente individual y la pulsión sexual, se vuelquen en la obra, que es un objetivo no sexual, produciéndose la cultura o el arte, pues toda actividad profesional canaliza estos instintos sexuales a través de su sublimación. El arte es uno de los campos privilegiados para esta sublimación, origen de la literatura, leyendas y mitos, folklore, y otras formas artísticas. Freud establece una analogía entre los deseos reprimidos del artista y del receptor como fuente del placer estético.

Hay una estrecha relación entre los sueños, la escritura y el arte, pues en la obra artística aparecen transformados los mismos símbolos que surgen en los sueños (Freud). Varios son los casos de artistas cuyo paradigma creativo se basa en el contenido de sus sueños personales (Jane Gifford, Lygia Clark, el Surrealismo, etc.). En otros casos, el artista trabaja a partir de imágenes mentales internas.

Visión simbólica de lo externo

Las **imágenes mentales internas** también han sido objeto de interés por parte de las teorías estéticas aunque muchas se centren más en la recepción. La teoría estética de Empatía, Endopatía o Proyección Sentimental (*Einfühlung*), formulada por Robert Vischer, Lipps y Volkelt, entre 1870 y 1910, da un carácter psicológico a cómo interpretar las obras de arte. Esta teoría asociacionista¹⁹⁸ nace del cruce entre las teorías formalistas derivadas de Kant y el desarrollo de la estética experimental en la segunda mitad del siglo XIX (Ocampo y Perán, 2002).

A través de la empatía y del sentimiento, la persona ve las formas exteriores del mundo como símbolos de su vida interna. La percepción se convierte en experiencia estética, en un disfrute ante el mundo por encontrar correspondencias entre este mundo y los sentimientos subjetivos personales; para la empatía, lo que importa es la expresión de los contenidos de la vida interna del artista a través de la obra. Es la valorización de la expresión en el arte.

Otros teóricos, como Ernst Gombrich (1909-2001), Hochberg y Black también tienen posiciones abiertas a los aspectos psicológicos, empáticos de la percepción. Pero su enfoque se centra en la recepción y no en la captación del mundo por el artista (Gombrich, Hochberg y Black, 1983).

Gombrich coincide en Viena con Ernst Kris, historiador del arte y psicoanalista, director de la revista *Imago*, que por entonces intentaba aplicar el psicoanálisis al estudio del arte. Kris apoya la tesis de Freud de situar el origen del arte en la psique del artista, a través de la represión y de la sublimación. También insiste en que el material psíquico es organizado conscientemente por el artista en su proceso creativo, mientras que el receptor hace lo contrario, transforma lo que percibe conscientemente en algo

¹⁹⁸ Las teorías asociacionistas defienden la experiencia y el aprendizaje como las bases de la transmisión y del reconocimiento de un contenido expresivo. En el caso de la Teoría de la proyección sentimental, la empatía es el mecanismo que ayuda en la transferencia de contenidos al receptor. La Teoría de la Gestalt se opone a estas premisas y afirma que la expresión de los datos sensoriales es autoevidente, “la grandeza de la obra está contenida en su propia estructura formal y no en la formación o proyección sentimental del espectador” (Ocampo y Perán, 2002:167).

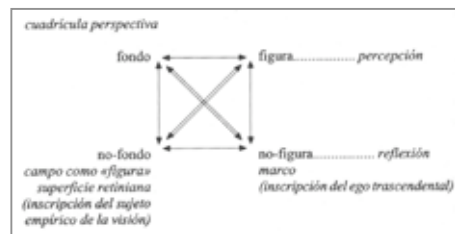
inconsciente. Estos son algunos de los ladrillos que ayudan a construir una alternativa al mito de la visualidad retiniana.

El inconsciente óptico

Rosalind Krauss, inspirada en Walter Benjamin, crea la expresión inconsciente óptico, para dar una respuesta a las teorías modernistas formalistas centradas en lo visual que, según su opinión, han dejado en la sombra todas las manifestaciones del inconsciente en su marco teórico interpretativo limitándose al análisis de las obras desde la perspectiva de la visión.

Propone rescatar un espacio para el inconsciente en la historia del arte y desarrolla un esquema interpretativo basado en el Diagrama L, de Lacan, y en el diagrama de grupo de Klein. El diagrama de grupo de Klein recoge la oposición entre la figura y el fondo, y las oposiciones implícitas entre sus 'otros', es decir, 'no figura' x 'no fondo'. Se establecen cuatro puntos formando un cuadrado y entre estos puntos se desarrollan relaciones.

La clave de su esquema está en relacionar el diagrama estructuralista Klein con el modernismo y enlazarlo con el Diagrama L. El diagrama L sitúa al sujeto en relación con el inconsciente, en una relación de oposición entre un 'ego' imaginado y un objeto no reconocido; entre un 'otro inconsciente' y un 'ego' reflejado, en una relación especular. De este diagrama surge la figura del 'otro modernismo', es decir, el inconsciente óptico, como todo aquello que el modernismo ha reprimido. A través de su esquema Krauss pretende ofrecer una historia distinta del modernismo. Sin embargo, su concepto de inconsciente óptico está más relacionado con la recepción de la obra y con una crítica al modernismo que con los entresijos del proceso creativo, y, por este motivo, no me detendré a analizar en profundidad su teoría.



Haciendo una breve recapitulación de lo que hemos visto en relación con los modos perceptivos de los paradigmas creativos de este territorio destacamos el hecho de que tanto la Psicología como el Psicoanálisis, especialmente Freud, han sido las fuentes de reflexión más importantes. Sin embargo, algunas teorías estéticas, aunque escasas, han apuntado la importancia del papel de las emociones en la creación. También hemos visto cómo la **visión táctil** que se produce en este ámbito es un tipo de **contacto directo, no intelectual**, con los aspectos subconscientes internos y cómo hay una fuerte relación entre el Territorio IV y el Territorio II, es decir, que las sensaciones físicas son capaces de desencadenar emociones e provocar imágenes mentales. También dimos un pequeño repaso sobre los tipos de imágenes mentales existentes.

Ahora pasaremos a recuperar los conceptos y teorías que tratan de la intersubjetividad y trans-sensorialidad en el Territorio III, el territorio de lo cultural y de lo político.

3.2.3 La visión a través de modelos genera la intersubjetividad o co-creación con la **Cultura**, el imaginario cultural, el tecnoimaginario, la política, o la co-creación externa consigo mism@¹⁹⁹, en el Territorio III (hilo magenta/ ojo abierto)

En el Territorio III los conceptos teóricos se orientan hacia los aspectos de la trans-sensorialidad y co-creación con la cultura, a partir de modelos tecnológicos, simbólicos, procesuales y lingüísticos, y están en relación directa con los paradigmas creativos de los artistas que trabajan en las raíces superficiales del Árbol del Arte, con el ojo abierto al exterior. Cuando los artistas abrimos el ojo externo y lo enfocamos hacia lo cultural - y lo político-, este término ‘cultural’ puede ser entendido como el conocimiento acumulado de cualquier campo que circula por la sociedad y la cultura en la que vivimos -y al que podemos acceder-, o como el resultado de nuestra propia creación artística, que al caer en el campo de producción artística abona su tierra junto con las contribuciones de los demás.

En este apartado nos acercaremos a la percepción sensorial típica de los paradigmas de este territorio desde la perspectiva de las teorías que afirman que la percepción se produce siempre a través de la intersubjetividad cultural, de modelos aprendidos, y que la visión es producto de una actividad de aprendizaje. Serán destacados algunos de estos modelos, especialmente los modelos matemáticos de la visión y de la materia. También veremos cómo la modernidad y la racionalidad instrumental han generado la fragmentación de lo sensorial²⁰⁰, la escisión del sujeto y el objeto, y cómo esta situación ha generado un gran descontento personal y colectivo y la sensación de “un mundo sin hogar”. Este descontento produce una nostalgia de la percepción holística de la realidad, y esta nostalgia es el motor de manifestaciones contraculturales en diversos campos de la sociedad y también en el arte.

La imagen es producto de una actividad simbólica

Para comprender el modo perceptivo de los paradigmas creativos del Territorio III, es importante que nos centremos otra vez sobre el concepto de imagen, pero esta vez desde otro punto de vista. En el Territorio II -en el que el ojo se abre al exterior como en este-, nos habíamos centrado en el concepto de imagen para compararlo con el concepto de precepto y para mejor caracterizar el tipo de percepción que se genera en los paradigmas creativos del Territorio II. Sin embargo ahora, en relación con el Territorio III, el ojo abierto al exterior



Untitled, 3 L-Beams

Robert Morris
Escultura, 1965-69

Robert Morris asumía una postura crítica sobre la influencia de lo cultural en la percepción. Trabajaba desde un paradigma creativo del Territorio II, de lo físico experimental, alineando sus intenciones contraculturales con las de varios artistas minimalistas.

¹⁹⁹ La co-creación externa consigo mismo es aquella que se produce cuando un@ artista reutiliza o recicla sus propias creaciones anteriores como materiales para su nueva producción, alimentándose de sí mism@ y generando un proceso en looping retroalimentado constante.

²⁰⁰ Ver análisis sobre la fragmentación de lo sensorial en Lukács (1971) y en Jameson (1981).

usa gafas. Un monóculo mejor dicho. Estas gafas son los diversos modelos y sistemas de pensamiento que le ayudan a ver y a construir sus imágenes mentales. Para este ojo abierto al exterior que usa gafas, la **imagen mental** es producto de la actividad simbólica, no una simple prolongación de la actividad perceptiva o una forma residual de la sensación²⁰¹. Hay un carácter activo y constructivo en los procesos de formación de imágenes, ya que todas las actividades psicológicas, perceptivas, mnésicas, etc., implican actos de construcción, asumen el carácter constructivo y organizador de la memoria. La imagen ya no es una copia pasiva de experiencias anteriores, es una construcción activa operada por el individuo. La imagen así entendida es el resultado de procesos dinámicos que organizan y transforman la información recibida por la percepción a través de una esquematización y una **abstracción de sus rasgos** fundamentales.

Cuando nos interesamos por conocer cómo se forman las imágenes vemos que hay unas imágenes que son una síntesis entre un imput sensorial y una operación de transformación realizada por la mente. A estas imágenes se las denomina **imágenes de pensamiento**²⁰². Hay dos tipos de imágenes de pensamiento: las “ **imágenes de memoria**²⁰³” y las “ **imágenes de imaginación** ”²⁰⁴. Ambos tipos de imágenes son ampliamente usados por los artistas cuyos paradigmas están en este territorio, como veremos en el siguiente capítulo, y ambos hacen referencia a las experiencias imaginativas relativamente independientes de un fenómeno perceptivo reciente y, por esta razón, se pueden reunir bajo el término genérico de “imágenes de pensamiento”.

Hay dos funciones que siempre están presentes en la formación de imágenes. La primera es la **función referencial**, es decir, una actividad a través de la cual la “persona evoca, construye o restituye, mediante la actividad de formación de imágenes, un objeto o acontecimiento, o cualquier configuración física que pertenezca a su entorno actual o pasado²⁰⁵. La segunda es la **función de elaboración** , aquella que se activa para

²⁰¹ También lo afirma la corriente cognitivista de la Psicología, especialmente Piaget, Inhelder, Bruner y Paivio. Esta postura relaciona la imagen con el tercer momento de la percepción (Peirce).

²⁰² La **imagen de pensamiento** definida por Holt como “la representación subjetiva atenuada de una sensación [transformada en una percepción] sin implicación sensorial correspondiente, presente en la consciencia del sujeto despierto como elemento de pensamiento” (Denis,1984:39). Se trata como afirma Denis de las imágenes de la vida cotidiana, mobilizadas y usadas por la persona durante sus actividades mentales, por ejemplo, sus recuerdos evocados, la anticipación de lo que pueda suceder en el futuro, la visualización de datos de un problema, el pensamiento creador. No son confundidas con perceptos. Suelen ser vagas, inestables, aunque en ciertas personas son muy nítidas y precisas.

²⁰³ Vinacke define las **imágenes de memoria** , como el recuerdo de la experiencia o de la sensación anterior que produce el sentimiento de familiaridad o reconocimiento de lo pasado. Las imágenes de memoria serían de evocación o “restitución cognitiva de un acontecimiento relativamente preciso o de parte de ese acontecimiento” (Denis,1984:39). Opera mediante una referencia explícita al pasado y presupone una correspondencia entre la imagen y la experiencia perceptiva original.

²⁰⁴ En el caso de **la imagen de imaginación** están implicados procesos más complejos, actividades combinatorias y creativas, con más énfasis en la novedad y en la originalidad tanto de la imagen en su contenido como de las relaciones entre los elementos que la componen. Las imágenes de imaginación pueden ser constructivas -como una actividad de elaboración más que de restitución-, y voluntariamente dirigidas. Son muy comunes en el pensamiento creativo, aunque también pueden ser vagas y asemejarse al ensueño (Denis,1984:39).

²⁰⁵ En esta función se encuentra el aspecto imitativo de la imagen que subraya Piaget. Esta actividad de referencia puede tener por objeto datos particulares (cuando se refiere a un objeto o episodio situados con precisión en el tiempo y en el espacio) o conceptos genéricos (cuando evocan configuraciones marcadas por una cierta generalidad o indefinición histórica).

organizar nuevos contenidos de imagen que aseguran una función de referencia particular o genérica a través de transformaciones en los contenidos de la imagen. La creación de nuevas relaciones y de nuevos contenidos pertenece al campo de la formación de imágenes mentales²⁰⁶.

La génesis de las imágenes mentales es similar a la de los procesos intelectuales: las imágenes empiezan estáticas, reproducen experiencias antiguas, se hacen móviles y flexibles, y luego permiten anticipar transformaciones²⁰⁷.

La visión como aprendizaje

Una persona siempre sintetiza las experiencias; lo que ve es el resultado de un aprendizaje, basado en experiencias previas, que permite la adaptación al entorno y su comprensión. Evaluamos el espacio y las distancias a partir de la interrelación entre los sentidos y las experiencias pasadas. Así, los conceptos de arriba-abajo, derecha-izquierda, provienen de experiencias táctiles y sinestésicas²⁰⁸.

Estas ideas no son nuevas. Han empezado con las aportaciones de Berkeley -uno de los precursores de los estudios sobre la percepción humana- y se conectan con las teorías de Alexander Luria, Piaget, Gibson y Sacks. Para que las experiencias sean transformadas en memoria y aprendizaje el cerebro tiene que realizar una síntesis. Sin esta síntesis no veríamos los objetos como formas estáticas, pues la retina está siempre en movimiento. La síntesis es la responsable de las formas y los colores estables. El cerebro sintetiza la visión; aprendemos a ver, la realidad no se registra en un sistema visual perceptor pasivo, no tod@s vemos lo mismo y, por eso, lo que una persona ve no puede ser tomado como referencia universal para tod@s. Esto implica que existe una distancia perceptiva entre personas, que se incrementa aún más cuando son personas de culturas o épocas diferentes, vivimos en diferentes mundos percibidos. Los artistas percibimos de modos distintos, pero del conjunto de nuestras percepciones surge una hipótesis de mundo que engloba todos los territorios de nuestra percepción.

Hay un estrecha relación entre la visión como aprendizaje, la visualización interna y los procesos de memoria. El estudio de las disfunciones físicas, como la ceguera o la ceguera al color, confirma este aprendizaje acumulativo en la percepción visual (Sacks, 1987).

“El arte más elevado será aquél en cuyo contenido consciente se muestren las mil caras de los problemas diarios; el arte que haya sido visiblemente golpeado por las explosiones de la semana pasada, que esté tratando de recoger constantemente sus miembros [cortados] tras el choque de ayer.
Manifiesto Dadaísta, Berlín 1918

²⁰⁶ A las imágenes mentales se las puede transformar porque tienen gran plasticidad y soportan varios tipos de operaciones, entre ellas deformaciones, cambios de perspectiva y multiplicaciones. Estas operaciones pueden ser usadas para solucionar problemas. Como dice Duchamp, “siempre hay una deformación, una distorsión [de nuestra comprensión del pasado guardado como] souvenir, e incluso cuando cuentas una historia la cambias porque no tienes el recuerdo exacto, o porque deseas torcerla deliberadamente por diversión” (Siegel, 1969:22).

²⁰⁷ Información basada en conclusiones de Inhelder y Piaget.

²⁰⁸ También Piaget relacionó el cuerpo y la visión afirmando que los conceptos espaciales son acción internalizada. Como Piaget, James Gibson, resaltó la interrelación entre el conocimiento corporal y la visión.

La influencia de la cultura en la percepción ha sido foco de atención de Alexander Luria. Este investigador ruso valoraba por encima de cualquier otra cosa el papel de los aspectos histórico-culturales y del lenguaje en la constitución de la percepción. Deseando conocer el impacto de la cultura en la maduración psico-física y sensorial de los individuos, practicó un tipo de psicología que fue considerada en su momento como (1) cultural, (2) histórica e (3) instrumental. Estos tres conceptos sintetizan las preocupaciones de Luria, y sus compañeros, por la centralidad de la cultura en el desarrollo de los procesos psicológicos humanos. El lenguaje adquiere un gran protagonismo a través de esta forma de pensar la percepción, considerándolo la base de los procesos de pensamiento, sentimiento y acción.

Algunas de sus experiencias se relacionan con la distracción de la atención para diagnosticar procesos de pensamiento. Su método consistía en que una persona dividiera su atención entre tres tareas simultáneas. Este tipo de atención dividida también es posible identificarla en la obra de algunos artistas. En concreto estoy pensando en William de Kooning y su técnica de ojos distraídos por las imágenes de la televisión.

Luria se especializó en la afasia, especialmente desde el punto de vista de la relación entre el pensamiento y el conocimiento. El hilo conductor de sus aportaciones en neuropsicología es la interrelación entre los procesos funcionales y estructurales del cerebro físico y las influencias medioambientales próximas, socioculturales: “no hay esperanza en encontrar la fuentes de la libertad de acción en los dominios de la mente o en las profundidades del cerebro. La perspectiva idealista de los fenomenólogos es tan desahuciada como la de un naturalista. Para descubrir las fuentes de la libertad de acción es necesario salir de los límites del organismo, no hacia la esfera íntima de la mente, sino hacia las formas objetivas de la vida social; es necesario buscar las fuentes de la libertad y de la consciencia humana en la historia social de la humanidad. Para encontrar el alma es necesario perderla”²⁰⁹.

La visión con gafas simbólicas

Para algunos teóricos, como Luria, sólo podemos enfrentarnos a la realidad a través de los sistemas y modelos simbólicos que creamos, entre ellos el arte, el lenguaje, la religión y los mitos (Cassirer, 1987)²¹⁰. Los modos de representación son una consecuencia de los modos de ver, y el artista está ópticamente determinado en cada momento, es decir, responde, como afirma Wölfflin, a modelos representacionales que están por encima de las individualidades. El arte exhibe estos diferentes modos de ver de cada momento e, igual que Hildebrand, Wölfflin piensa que visión y representación son lo mismo, que la visión es configuradora y no mecánica. Atribuye un papel activo a la visión, como un instrumento de comprensión no de reflexión pasiva, un instrumento configurador de

²⁰⁹ Luria (2005:1).

²¹⁰ Afirma Cassirer que no vivimos en un mundo físico sino simbólico y culturalmente determinado.

Niega cualquier posibilidad de un contacto directo no aprendido no mediatizado por modelos o sistemas simbólicos entre la persona y la realidad, y por extensión entre el artista y el mundo. Así está negando la posibilidad de que un artista trabaje desde el Territorio II, IV, V o I. El ser humano “se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, de tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial. Por lo tanto, en lugar de definir al hombre como un animal racional lo definiremos como un animal simbólico” (Cassirer, 1987).

realidades. En este aspecto coincido con él, pues veo en esta afirmación una similitud con la idea de paradigma creativo que he configurado. Sin embargo, en el paradigma creativo de algunos artistas está presente la percepción directa de la realidad no-simbólica.

La visión a través de hipótesis de realidad

Los aspectos culturales y psicológicos de la percepción también han sido del interés de

Gombrich. Aunque acepta algunos de los planteamientos de la Gestalt no apoya el universalismo biologicista que ésta propone y, en clara oposición, defiende que la percepción está sometida a un relativismo cultural como a la influencia de la experiencia personal. La influencia de Freud, y también de otras escuelas psicológicas, se hace notar en su gran interés por el simbolismo personal del artista y por la iconología²¹¹.

Algunos artistas asumen la realidad representada –obras de otros artistas- como base de partida, una base que funciona como un esquema mental que condiciona el proceso de percepción. Gombrich afirma que la percepción -tanto la del artista en su contacto con el mundo como la del receptor en contacto con la obra- está siempre condicionada, no es inocente, pues no se puede silenciar el conocimiento previamente adquirido que todos llevamos dentro pero también reconoce que algunas veces el ser humano es capaz de escapar del condicionamiento cultural y de la inculcación educacional y reaccionar instintivamente, biológicamente; el ser humano se debate entre la naturaleza y la cultura, la convención, la norma.

La tesis principal de Gombrich sobre la percepción y la representación es que el artista se enfrenta a la realidad y la transforma en imagen artística a través del uso de cánones o fórmulas representativas. Estos cánones o fórmulas son el equivalente de la **hipótesis** en un **proceso científico**. Así, si tomamos como cierto el punto de vista de Gombrich, las obras serían lo equivalente a hipótesis de realidad temporalmente aceptadas.²¹² Gombrich establece una comparación entre el proceder del artista –y también del historiador del arte- y del científico cuando se enfrenta a la realidad. Su tesis es un gran pilar en la construcción de la Matriz del Árbol del Arte y, a la vez,

²¹¹ Afirma que los artistas no parten de la visión sino de sus conceptos sobre las cosas y sostiene que “al pintar del natural tenemos que usar la *memoria* al pasar la mirada del motivo al lienzo. Esto sería cierto incluso para un artista que copia un cuadro: pero al pintar del natural entran en juego problemas psicológicos de más envergadura, ya que psicológicamente no tiene mucho sentido decir que ‘copiamos’ lo que vemos en el mundo visible. Lo que vemos tiene profundidad, mientras que la superficie en que se pinta es plana” Gombrich (2002:18).

²¹² En esta forma de pensar se hace notar la influencia de la ciencia y de Karl Popper, especialmente cuando Gombrich sostiene en el libro *Arte e ilusión* que “toda observación, según ha destacado Karl Popper, es resultado de una pregunta que planteamos a la naturaleza, y toda pregunta presupone una hipótesis preliminar. Buscamos algo porque nuestra hipótesis nos hace esperar ciertos resultados. Vamos a ver si se producen. Si no, tenemos que revisar la hipótesis y contrastarla de nuevo frente a la observación, tan rigurosamente como podamos. [...] La hipótesis que sobrevive a este proceso de tamización es la que nos sentimos con derecho a adoptar, pro tempore. Tal descripción del modo como opera la ciencia es eminentemente aplicable a la historia de los descubrimientos visuales en arte. Es, de hecho, el proceso ilustrado por nuestra fórmula del esquema y corrección. Tenemos que disponer de un punto de partida, un criterio de contraste, para iniciar el proceso de hacer y comparar y rehacer que finalmente queda encarnado en la imagen acabada” Gombrich (1979:278-279). En la investigación de los cambios de luz reflejada durante el Impresionismo también se ve la influencia de la metodología científica en el arte.

funciona como una bomba explosiva en el proceso de implosión del mito de la visualidad. Si el artista se enfrenta a la realidad a través de hipótesis, cánones o fórmulas representativas es porque hay un filtro en su percepción. La retina no es un filtro y si lo fuera sería un filtro cultural pues la visión es siempre aprendida.

**La visión del artista es
óptica o lejana**

En la Teoría de la pura visibilidad, y en los modelos formalistas, de Konrad Fiedler (los ojos originales del artista), Zimmermann, Herbart o Hildebrand (la visión óptica, o lejana, es la visión propia del artista, el fundamento del conocimiento artístico) o en Wölfflin (la visión óptica versus la táctil) nos podemos apoyar para la deconstrucción del mito de la visualidad. Su defensa de que el artista siempre se enfrenta a la realidad a través de modelos a priori para la representación visual se choca con la afirmación que hago de que hay cierto tipo de percepción que es no-simbólica y que no se produce a través de modelos a priori (T II), o de la percepción directa a través de procesos emocionales e intuitivos (T IV y T V).

El tema de la ‘visión del artista’ ha sido abordado por Fiedler, Bell y Lipps, cada uno a su modo. La teoría de la pura visibilidad fue formulada por Konrad Fiedler en el siglo XIX a partir de las ideas de Kant (1724-1804) sobre la forma²¹³. Fiedler ponía sobre el artista la responsabilidad de proporcionar las leyes de la visión, usadas como formas a priori para la percepción de la realidad. Eso supone un artista no implicado emocionalmente pero que es un agente activo en la percepción y conforma el modo en que ésta se produce. Se rompe la relación entre la percepción y el mimetismo, la visión se realiza a través de una lente cultural artística, lo que supone otro ladrillo en la construcción de una alternativa al mito de la visualidad retiniana. Si la percepción se libera del mimetismo e implica una construcción por parte del artista ¿dónde está la retina ahí?

Esta visión, que responde a formas a priori y genera leyes de percepción, pasa a ser conocida como la “**visión artística**”, cuya naturaleza según Fiedler es espiritual. Para él, el artista “ve la realidad con ojos originales y busca una forma absolutamente nueva; incluso define [...] el genio como la facultad de descubrir aspectos hasta entonces desconocidos de la realidad [...]. La creación de formas, principio rector del arte, es un proceso espiritual que se expresa materialmente en la propia acción creadora [...] la historia del arte es la historia del conocimiento de la realidad desde la visibilidad” (Ocampo y Perán, 2002:57)²¹⁴.

La falsa centralidad de la visión está presente en Arnheim cuando declara que “los griegos aprendieron a desconfiar de los sentidos, pero nunca olvidaron que la visión directa es la fuente primera y última de la sabiduría” (Arnheim, 1986:26). Desde un punto de vista semejante Estrella de Diego escribe sobre el botellero de Duchamp, el martillo de Kosuth y la obra “Peregrino” de Rauchenberg y comenta que “todos estos objetos físicos siguen siendo, de hecho, representaciones, territorio, por tanto, sólo visual” (De Diego, 1999:20). Da a entender que toda representación es territorio visual

²¹³ Kant defendía la existencia de formas a priori para el conocimiento y, además, distinguía entre el subjetivismo y el objetivismo en la percepción.

²¹⁴ Este concepto de visión artística nutre, a distancia y desde un pólo opuesto, el de paradigma creativo. Fiedler habla de los ojos originales con los que el/la artista ve la realidad, mientras que en el caso del paradigma artístico espiral, no se trata de ojos originales sino que estos ojos, o lentes, constituyen la forma de percibir del artista, son intersubjetivos, trans-sensoriales, y surgen una y otra vez en la espiralidad del espacio-tiempo holográficos.

por el mero hecho de ser representación y este punto de vista alimenta el mito de la visualidad.

Por otro lado, en la misma reacción anti-retiniana de Duchamp hay, implícita, una afirmación de la importancia que tiene lo visual, como predominante para una época. Esta reacción anti-retiniana ha marcado la trayectoria del arte moderno y contemporáneo, situando la visión en el centro del escenario. La reacción anti-retiniana, aunque desde una postura crítica con el papel de la visión, no hace más que reafirmar la centralidad, y el poder, del mito de lo visual.

Las gafas matemáticas para la visión lejana

Esta consideración teórica de la visión a través de gafas o modelos tiene un origen muy antiguo. Uno de los más conocidos es el modelo matemático de la perspectiva²¹⁵.

En *Optica*, Euclides (300 a.C) construyó una teoría opuesta a las teorías de la intromisión y del medio. Transforma el proceso visual en un modelo geométrico a través de siete postulados²¹⁶.

Estos siete postulados dan origen a cincuenta y ocho proposiciones que tratan mayoritariamente de problemas de perspectiva, es decir, “problemas relativos a la aparición de un objeto en función de su relación espacial con el observador” (Lindberg, 1981:13).

En su teoría matemática de la visión Euclides no ha ignorado los problemas físicos relacionados con la naturaleza de los rayos visuales y su encuentro con el objeto visible, la fisiología de la vista ni los factores psicológicos que influyen en la percepción y la localización de los objetos visibles. Su teoría está contaminada por expresiones tales como “proceden del ojo” y “aquellas cosas sobre las que los rayos visuales caen”. Si los rayos visuales caen sobre algo es que son rayos físicos, agentes físicos de la visión y, por lo tanto, esta visión se produce por la emisión



Máscara de Lápices

Rebecca Horn, 1983

Uso esta imagen para ilustrar el modo en que el rayo visual era considerado como un elemento físico material, un “lápiz de radiación” en algunas teorías de la visión. En esta obra la distancia entre el ojo y el soporte del trazo está marcada físicamente por el instrumento de dibujo.

²¹⁵ Sus orígenes se pueden establecer en la Teoría de la Extramisión, o de los Rayos Visuales, que fue formulada por Euclides y Ptolomeo y adoptada por Al-Kindi, una teoría que afirmaba que el poder de la visión se originaba en el ojo y se dirigía hacia las cosas: los rayos rectilíneos salen del ojo en forma de un cono cuyo vértice está en el centro del ojo y cuya base está en el campo visual percibido.

²¹⁶ Los siete postulados son: (1) Los rayos rectilíneos que proceden del ojo divergen indefinidamente; (2) la figura contenida por un conjunto de rayos visuales es un cono con el vértice en el ojo y la base en la superficie de los objetos vistos; (3) se ven las cosas sobre las cuales caen los rayos visuales y no se ven las cosas sobre las cuales los rayos visuales no caen; (4) las cosas vistas bajo un ángulo mayor aparecen mayores, las cosas vistas bajo un ángulo menor aparecen menores, y las cosas vistas bajo ángulos iguales aparecen iguales; (5) las cosas vistas a través de rayos más altos aparecen más altas y las cosas vistas a través de rayos más bajos aparecen más bajas; (6) de igual manera, las cosas vistas a través de rayos más hacia la derecha aparecen más hacia la derecha, y las cosas vistas a través de rayos más hacia la izquierda aparecen más hacia la izquierda; (7) las cosas vistas mediante un mayor número de ángulos son vistas más claramente (Lindberg, 1981:12).

de rayos visuales desde el ojo del observador. El ojo es considerado un agente activo en la percepción visual, un agente que emite un rayo que sale a alcanzar el objeto.

Ptolomeo amplió las aportaciones de Euclides con elementos psicológicos, físicos y fisiológicos, mezclándolas con las aportaciones de Platón y de los Estoicos. Atribuía la visión a un flujo visual cónico que partía del ojo. Este “flujo visual”, “radiación visual” o “pneuma visual” tendría las características de la luz externa y del éter, entendido como quintaesencia, además de la capacidad de transferir energía²¹⁷.

Al-Kindi concordaba con Euclides en que los rayos visuales partían del ojo en la forma de cono, pero discordaba de él en la naturaleza de estos rayos. Mientras que para Euclides el cono estaba compuesto de rayos “discretos”, separados por espacios, para Al-Kindi el cono era un cuerpo de radiación continua y totalmente sensible, pero esta sensibilidad es diferenciada por zonas. Explica que la mayor intensidad de los rayos axiales se debe a que el campo visual de la región central recibe más radiación visual desde varios puntos de la superficie del ojo. Su tratado geométrico “*De Aspectibus*”, en línea con la extramisión, ha tenido mucha influencia en el Islam, y también ha sido usado por aquellos teóricos que quisieron combinar la teoría de la extramisión con la de la intromisión, como Roger Bacon, John Pecham y Grosseteste.

La pirámide visual de la perspectiva

En el caso de los artistas del Renacimiento se aplica la matemática, en especial la relación entre el espacio

visual y su representación en una superficie bi-dimensional, en un intento imitar la naturaleza. Se atribuye a Filippo Brunelleschi el invento de la perspectiva, una técnica que ha recibido tratamiento teórico por primera vez de la mano de Leon Battista Alberti en el tratado *Della Pittura*, de 1435. Descartando todas las polémicas teóricas anteriores, determina que lo importante es la matemática y no los aspectos físicos del ojo ni la procedencia de los rayos de la pirámide visual, uno de los elementos más importantes en la técnica de la perspectiva.

La perspectiva significó un tema de estudio prometedor no solamente porque describía el mundo correctamente, sino porque además lo describía de acuerdo a procedimientos racionales y respetables. Cuando llegó, la perspectiva anuló las distinciones idiomáticas²¹⁸. Defiendo que también puede ser uno de los elementos que caracterizan un proceso con cierto grado de silencio del yo artístico, porque la perspectiva es un modelo de representación espacial y responder a un determinado estilo es otra forma de silenciar al ego del artista y sumergirlo en un río de conceptos asumidos colectivamente. La percepción es una construcción cultural e histórica; no se puede hablar de objetividad visual, porque incluso la perspectiva como modelo

²¹⁷ Aunque la teoría de Ptolomeo no contradice en nada a la de Euclides, hay un punto en que no hay acuerdo pues para Ptolomeo los rayos visuales forman un cono continuo, mientras que para Euclides hay rayos “discretos” -uni o tridimensionales, como lápices de radiación- separados por espacios que aumentan en función de la distancia con relación al ojo (Lindberg,1981). Hasta que Ptolomeo hubiese fijado la localización del ápex del cono visual en el centro de la curvatura de la córnea y en el centro de rotación del globo ocular, los defensores de las teorías de la extramisión asumían que el ápex estaba dentro del ojo pero en un lugar indefinido.

²¹⁸ Panofsky considera la perspectiva como la *objetivación de lo subjetivo*, o el *desarrollo de la objetividad artística en el dominio de lo fenoménico*. La perspectiva es la responsable de la aparición de una nueva forma de identificación entre el objeto artístico y el objeto mundo, y funciona como una metáfora para el concepto de visión de mundo (Wood, 1997).

matemático reproduce un determinado contenido cultural contextualizado temporalmente.

La herencia de Euclides (modelo matemático) Ptolomeo (introducción de elementos psicológicos, físicos y fisiológicos), Al Kindi (extramisión e intromisión), Bacon, Pecham, Grosseteste, Brunelleschi (perspectiva), son algunos de los puntos de apoyo de la hipótesis de que el arte es siempre trans-sensorial e intersubjetivo y sobre los que empiezo a construir la Matriz del Árbol del Arte, como una alternativa multidimensional al mito unidimensional de la visualidad retiniana.

La imagen retiniana

Y llegamos a uno de los corazones de nuestra cuestión con Kepler, físico y matemático, y al controvertido y famoso concepto de **imagen retiniana**. Es importante que conozcamos esta teoría porque el concepto de imagen retiniana se ha interpretado de manera sesgada a través de la historia. Me pregunto ¿qué es la imagen retiniana? Entre las muchas respuestas que pudiera obtener a esta pregunta está la teoría de la imagen retiniana de Kepler.

Después de formular su teoría de la radiación por aperturas²¹⁹ Kepler empieza a estudiar en profundidad a los perspectivistas medievales. Verificó que había un gran error anatómico en las teorías de los perspectivistas medievales al situar el poder de visión en el cristalino. Para ellos el cristalino era sensible, con una sensibilidad similar al tacto, a la luz y al color, y podía comunicar sus sensaciones y percepciones al cerebro a través de los nervios (Lindberg, 1981). Ya Platter había advertido que el cristalino era insensible y así Kepler, apoyado en sus teorías, afirmó que la noción de que la visión podría ser una forma de tacto era insostenible.

Estaba muy interesado en dar cuerpo a la teoría de la imagen retiniana, sugerida primeramente por Platter. Como antes lo habían hecho Alzahem y los perspectivistas occidentales, se apoyó en el análisis puntiforme del objeto para desarrollar la geometría de la visión, pero su aportación diferenciada es aquella que empieza con el análisis de lo que pasa con la radiación después que esta alcanza el cristalino. Profundizó en el estudio de las lentes y las refracciones, aplicando sus estudios de las radiaciones a través de esferas transparentes a los mecanismos dióptricos²²⁰ de los ojos.

Según las palabras de Kepler la visión es el resultado de “una imagen de la cosa visible sobre la superficie cóncava y blanca de la retina. Y aquello que está a la derecha en el exterior es retratado en el lado izquierdo de la retina; aquello que está a la izquierda es retratado a la derecha; lo que está arriba es retratado abajo; lo que está abajo es retratado arriba... Así, si fuera posible retener esta imagen en la retina después de haber sido tomada en la luz exterior, removiendo la porción anterior [del ojo], [...] y si hubiera alguien cuya visión fuera muy aguda, esta persona percibiría la misma forma

²¹⁹ Dice Lindberg que tal vez Kepler se haya inspirado en la obra *Underweysung der Messung* de Dürer, 1525, en la que pudo comprobar físicamente la geometría de la radiación.

²²⁰ Descartes, en su obra *La Dioptrique* explica la teoría de Kepler ilustrándola con esquemas propios. Merleau-Ponty comenta el ensayo *Dioptrique* de Descartes, en el que este autor reconstruye lo visible analíticamente, para ver cómo se hace la visión, con la intención de poder inventar algún órgano artificial que la corrija en caso de necesidad. No trata de entender tanto la luz que vemos como la que entra en los ojos y comanda la visión, en un intento de comprender sus propiedades conocidas, para que ayuden a deducir otras. Propone pensar la luz como una acción por contacto, tal cual el contacto que existe entre el bastón de una persona ciega y las cosas. Según Descartes, los ciegos ven por las manos. El modelo cartesiano de la visión es el tacto.

del hemisferio [es decir, el campo visual] en la [superficie] extremadamente estrecha de la retina (Lindberg, 1981:200).

Kepler ha demostrado que toda radiación se enfoca en la retina y que, de modo similar a lo que sucede en una cámara oscura, ahí se forma una imagen invertida de lo que aparece en el campo visual: “es significativo que Kepler emplee el término *pictura* en la discusión de la imagen retiniana, pues este es el primer ejemplo en la historia de la teoría de la visión de una imagen óptica real dentro del ojo, una imagen que tiene una existencia independiente del observador, formada por el enfoque de todos los rayos sobre una superficie” (Lindberg, 1981:200). Sin embargo, para dar respuesta al porqué la imagen sale invertida Kepler tuvo que tratar con aspectos físicos, no matemáticos, y hacer concesiones a la tradición anterior. Eso le lleva a reconocer la existencia del ‘espíritu de la visión’ y su participación en la transmisión de la imagen post-retiniana para explicar que la percepción del campo visual que tenemos no esté invertida. Esta salida que realmente no produce ninguna solución, refleja que en su postura se sigue asumiendo que la visión es una cuestión de matemáticas. No incorpora los aspectos fisiológicos, psicológicos y psico-físicos que explicarían que la imagen invertida es reinterpretada por el cerebro y que la visión es, entre otros aspectos, una cuestión de aprendizaje, como podemos constatar a través de la Matriz del Árbol del Arte que incluye la visión y los sentidos externos e internos, además de la visión sutil, mística, y de la visión no-simbólica, típicas de cada uno de los territorios del arte.



Darle la vuelta a los propios ojos
Giuseppe Penone, 1970
La imagen retiniana se forma al revés sobre la retina, pero es el cerebro quien la corrige.

Teoría matemática de la materia

La superposición de modelos simbólicos basados en los parámetros físico-matemáticos a la materia física tiene en Descartes una de sus más brillantes estrellas. Desde que Copérnico, Kepler y Galileo terminaron con el geocentrismo la ciencia ha ido perdiendo la visión integrada y respetuosa por el universo y la naturaleza. En su nueva apariencia la materia estará constituida por átomos, el espacio y el tiempo serán homogéneos, infinitos y matemáticamente comprendidos (Segal, 1994).

Descartes redujo el funcionamiento de la naturaleza a un sistema geométrico. Afirmaba que no existía nada que siendo del cuerpo perteneciera a la mente y nada que siendo de la mente perteneciera al cuerpo; cada uno de estos dos elementos perteneciendo a un espacio distinto. La separación mente-cuerpo, o energía-materia, en Descartes pasó a ser conocida como el dualismo cartesiano e implica el control de la materia por la lógica matemática -no aquella lógica matemática abstracta de las formas immanentes de la matemática pitagórica que habita el Territorio V- sino la lógica matemática de lo físico, un mundo en el que la materia está reglada, con propiedades que se pueden describir a través de dimensiones tales como tamaño, figura, número, posición y movimiento. Estas son “propiedades del mundo real, independientes de la observación”, en lo que coincidía con los científicos de la época, pero que está en las antípodas de lo que piensan los científicos de hoy influenciados por la Teoría Cuántica y de Relatividad.

Por otro lado la mente, con sus cualidades superiores tales como la imaginación, el pensamiento, la voluntad y otras funciones mentales, pertenecía a otro mundo. Una mente que no se ubicaba en el espacio ni estaba sometida a las leyes mecánicas²²¹.

Óptica newtoniana

Newton redujo la materia a tres leyes de movimiento (ley de la inercia, ley de la aceleración y de la reaccio) y a la ley de la gravedad. Todo calculable y definible: “un mundo material sin alma, sin finalidad, formado por conglomerados de materia que se mueven en un sistema coordinado de espacio y tiempo absolutos” (Segal, 1994:35). Leyes mecánicas para tratar de comprender las dimensiones de la naturaleza, pero, “a diferencia de Descartes, que se limitaba a la deducción, Newton, un empírico, insistió en que todas las deducciones, al margen de lo rigurosas que fuesen, habían de ser confirmadas por la observación” (Segal, 1994:36). Desde este punto de vista, los sentidos ganan protagonismo, pues ya no se puede deducir el plan divino solamente a partir de las matemáticas, sin la experiencia sensorial²²².

Esta teoría de la causalidad buscaba satisfacer la necesidad de encontrar certezas y reforzar el concepto de objetividad, pues consideraba a la naturaleza como algo sin voluntad propia o propósito, un sistema mecánico independiente tanto del ser humano como del ser divino, un sistema inalterable por el hombre y, por supuesto, tampoco por el científico. Se excluyó la subjetividad del observador de los procesos de conocimiento científico. La observación se hizo neutral y empieza la fragmentación de lo sensorial.

La fragmentación de lo sensorial

Aquí surge otro elemento fundamental en la construcción de la Matriz alternativa al mito de la unidimensionalidad física y de visualidad porque la fragmentación de lo sensorial es una tendencia que tiene importantes consecuencias y genera grandes debates hasta hoy. La fragmentación de lo sensorial se refleja en el logro de la fisiología europea de la primera mitad del siglo XIX que fue el conocimiento del cuerpo. Antes de 1840 se había dado el cambio de una actitud holística y subjetiva con respecto a la experiencia a una actitud pragmática, empírica y cuantitativa, con la consecuente fragmentación del cuerpo en sistemas orgánicos y mecánicos específicos. A esta situación contribuyó Xavier Bichat (1778-1825), quien situó la memoria y la inteligencia en el cerebro y las emociones en los demás órganos.

Su obra²²³, especialmente sus estudios sobre la muerte, fue de gran importancia para Schopenhauer. La muerte era entendida como un proceso fragmentado, múltiple y

²²¹ Según estos criterios “cualquier persona vive dos historias colaterales, una de ellas consistente en lo que le sucede a su cuerpo y dentro de él, la otra consistente en lo que sucede en su mente y dentro de ella. La primera pertenece al ámbito público, la segunda al privado. Los acontecimientos de la primera historia son acontecimientos en el mundo físico; los de la segunda historia son acontecimientos en el mundo mental” (Ryle, 1949:11-12).

²²² El pensamiento newtoniano sigue teniendo gran presencia en el imaginario de la sociedad occidental tanto entre los científicos como en el mundo de la cultura y la sociedad en general. Una de sus permanencias es el pensamiento sobre la causalidad, o sea, las mismas causas generan los mismos efectos. Para la causalidad “la evolución de cualquier sistema físico está controlada por leyes rigurosas. Éstas, juntamente con el estado inicial del sistema (que se supone aislado), determinan sin ambigüedad cualquier estado futuro y también cualquier estado pasado. La historia completa del sistema durante todo el tiempo está, de este modo, determinada por las leyes y por el estado inicial” (D’Abro, 1950:45).

²²³ El libro *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*, 1800.

disperso que consistía en la extinción de diferentes órganos y funciones: la muerte de la locomoción, de la respiración, de las percepciones sensoriales, del cerebro. Empieza la progresiva fragmentación del cuerpo en partes separadas, sistemas específicos y funciones y entre las funciones, escindidas del cuerpo encontramos el sentido de la vista (Crary, 1999).

Schopenhauer ha sido uno de los críticos de este proceso de fragmentación de lo sensorial. Su teoría era una crítica angustiada de la modernidad y la racionalidad instrumental que estaba transformando el cuerpo en un aparato de actividades reflejas predecibles. Afirmaba la interdependencia entre percepción y soporte fisiológico, pues para él el color era una reacción y actividad de la retina, y, como Kant y Goethe, estaba implicado en una crítica a la óptica newtoniana del siglo XIX (Crary, 1999). Todo el conocimiento del mundo de los fenómenos empieza con la excitación de la retina y se desarrolla de acuerdo con la constitución de este órgano. Los otros conceptos sobre los objetos, tales como su situación en el espacio, su forma, tamaño y solidez, aparecen después de que su imagen es captada por la vista.

Entender la contribución de Schopenhauer sobre la percepción humana es fundamental para entender la modernidad y la figura del observador. Es posible enlazarla con las posturas contraculturales posteriores que se encuentran en la Escuela de Frankfurt y en la Teoría de la Desmodernización de Berger, y se reflejan también en los paradigmas creativos de artistas como Robert Morris, entre otros.

La idea presente en la época -de un cuerpo fragmentado, compuesto de sistemas orgánicos separados, sujeto a la opacidad de los órganos de los sentidos, y dominado por la actividad por reflejo involuntario- le impulsaba a buscar una visualidad que escapara a las demandas del cuerpo. Empezó por dar más importancia al conocimiento perceptivo que al pensamiento abstracto, y a insistir sobre la idea de que la formación de la representación ocurre en el campo psicológico, en el cerebro del observador. Delineó la idea de un observador como un aparato fisiológico adecuado al consumo de imágenes en un mundo preexistente. Aunque tenía aversión a los instintos corporales, a la repetición monótona e incesante de sus impulsos y deseos, Schopenhauer investigaba sobre las sensaciones corporales, entre las que incluía a los colores. Consideraba irrelevantes las diferencias entre exterior e interior, rechazaba la idea de que el observador fuera un receptor pasivo de sensaciones y se preguntaba sobre quién producía y quién recibía la sensación.

Cuando el observador pasa a ser observado, el cuerpo pasa a ser un campo nuevo para técnicas de poder y de conocimiento: “la excitación y deslumbramiento por el cuerpo, que ahora surgía como un nuevo continente a ser explorado, mapeado y dominado, con nuevos mecanismos, se desvelaban por la primera vez” (Crary, 1999) a través de la fisiología, cuya principal aportación reside en el hecho de haber vuelto a introducir las cuestiones sobre epistemología, visión y ojo. Como afirmó Foucault, el hombre era un ser donde lo trascendente era mapeado sobre lo empírico, llegando al convencimiento de que el conocimiento está condicionado por las funciones físicas y anatómicas del cuerpo, y tal vez, de modo más importante, por los ojos (Crary, 1999); opiniones sobre las que estarían de acuerdo Goethe y Schopenhauer.

La progresiva fragmentación de los sentidos y del cuerpo encuentra resonancia en las ideas que defienden el determinismo técnico en la producción artística. Este

interés positivista empieza a tomar fuerza en el siglo XIX, cuando surgen muchos aparatos para experimentar científicamente con la visión²²⁴.

Determinismo técnico

La tecnología había sometido al aparato sensorial humano a un tipo complejo de entrenamiento, según Walter Benjamin. Muchos de estos aparatos implicaban la inmovilidad corporal del observador, otros solicitaban su desplazamiento²²⁵.

Para Karl Marx (1808-1883), en el momento en que una herramienta es transformada en un mecanismo, la máquina toma el lugar de un mero implemento. En este sentido, y comparativamente, los instrumentos ópticos del siglo XVII y XVIII podrían ser considerados herramientas. En el trabajo antiguo de manufactura el ser humano hacía uso de la herramienta, es decir, la herramienta era una metáfora de los poderes innatos del sujeto. Cuando esta relación cambia, y se transforma en mecanismo, la herramienta hace uso de la persona, sometiéndola a ser apenas una parte de otras partes que se equivalen. Si una persona en vez de trabajar con una herramienta se transforma en la mera fuerza de arranque de una máquina, esta fuerza puede asumir la forma tanto del músculo humano como del viento, del agua o del vapor. El instrumentalismo es diferente de la idea de utilitarismo, presente en el concepto de ser humano como hacedor de herramientas para su uso.

La separación de los sentidos es resultado de lo económico

El proceso histórico y progresivo de la separación y especificación de los sentidos parecía necesario para el desarrollo de los poderes productivos. La separación de los sentidos no era problema para el capitalismo. Lo que sí consistía un problema era la limitación de los sentidos si esta limitación implicase relaciones de propiedad, por ejemplo, la reducción de la visión a un mero sentido de poseer. Por otro lado, el marxismo también resaltaba la importancia de la adaptación del cuerpo humano a diferentes formas de movimiento. Pero esta adaptación se hizo en base “a la cada vez mayor abstracción de la experiencia óptica de un referente estable” (Crary, 1999:113).

Trasladando todo esto al asunto de los aparatos de visión del siglo XIX, la posición pasiva del observador de un estereoscopio o de un ‘phenakistiscope’ se asocia a la pasividad a que está sometido este observador que ve la transformación sin fin de imágenes en una rutina infinita, mecánica, que él o ella creen que es real. Y por el mismo proceso se puede extender eso a la dominancia de modelos tecnológicos, simbólicos, perceptivos, formales, procedimentales, estéticos sobre la percepción. Es el caso en que los artistas no se sitúan críticamente al margen de modelos a la hora de percibir o de crear y, por lo tanto, actúan siempre dentro de una esfera culturalizada,

²²⁴ Uno de estos aparatos fue el diorama, que trajo consigo la idea de un observador inmóvil que observa un objeto en movimiento. El panorama circular o semicircular en movimiento rompe con la idea de un punto de vista localizable y le da al observador una ubicuidad ambulatoria. Otro aparato relevante era el denominado *phenakistiscope*, que implicó un cambio en la posición del observador.

²²⁵ Durante el siglo XIX tanto el ojo como los aparatos eran instrumentos contiguos en el mismo plano de operaciones y los aparatos ópticos sufrieron un cambio comparable al cambio sufrido por las herramientas. En los aparatos desarrollados ora se daba un alineamiento entre el ojo y el aparato, “el ojo y el telescopio o el microscopio eran aliados por su similitud conceptual, en la que la autoridad de un ojo ideal permanecía no cuestionada” (Crary, 1999: 128) ora se daba una complementariedad de capacidades.

mediatizada, perdiendo el contacto directo con la realidad externa e interna, y viendo el mundo a través de lentes conformadoras de realidades.

¿Será posible liberar la sensación de significado? ¿Es posible un camino pre-lingüístico, no-simbólico, que abra nuevas puertas para la percepción, un camino que lleve a mayores niveles de silencio del intelecto o de silencio del yo artístico?

La visión se transforma en el objeto del conocimiento

Enfocando su atención sobre la relación entre el sujeto y los modelos tecnológicos de representación, Kant provoca un giro en la relación sujeto-objeto, como se puede apreciar a través de sus palabras, “la representación de los objetos, tal como son dados, no está de acuerdo con cómo estos objetos son en sí mismos, sino que se refiere a cómo son en apariencia, de acuerdo con nuestro modo de representación. William Blake lo definió de modo muy claro ‘tal como es el ojo es el objeto’ ”²²⁶. La visión se transforma en el objeto de conocimiento y vuelve a estar como en los inicios de la Historia de la Visión. Sin embargo, el punto de vista ha cambiado y el interés ahora se desplaza hacia la disociación entre la experiencia sensorial y la cognición, la escisión existente entre el sujeto y el objeto, y la fragmentación a la que se somete al cuerpo humano. Esta fragmentación se hace visible en el arte pues, como defiende Taine (1828-1893), el artista y la percepción son productos de la sociedad y del medio.

El artista como arquetipo del momento histórico social

En paralelo a Marx y Kant en su forma de resaltar la importancia del medio cultural, Taine entiende la obra artística –y podemos en este sentido también incluir la percepción- como un resultado de causas exteriores: “el punto clave de la propuesta de Taine [...es] que los grupos de artistas no trabajan desde presupuestos absolutamente propios y ajenos a un definitivo y vasto conjunto, el millieu. El medio que rodea a un grupo de artistas es, al fin, la causa del arte” (Ocampo y Perán, 2002:26).

En su defensa de la figura del artista como un arquetipo de un momento histórico, un ser que es capaz de canalizar las necesidades, aptitudes, sentimientos y pasiones del público que le rodea, hay implícita la idea de que la genialidad no es algo que diferencie al artista de los demás seres humanos sino que es algo que le permite actuar como un canal para algo que está presente en la sociedad.

La percepción de la realidad no debe fragmentarse

La modernidad y sus consecuencias han generado críticas. En mi opinión es posible hacer un matrimonio teórico entre la feroz crítica a los valores occidentales en Derrida, Barthes y Foucault, y la Teoría de la Desmodernización de Berger, para quien hay que estudiar el proceso de modernización, y la racionalidad instrumental, para entender una serie de fenómenos que se dan en las sociedades industriales avanzadas que son la expresión de una protesta contra la modernidad –lo que incluye la crítica contra los procesos de fragmentación de lo sensorial- y que Berger denomina como fenómeno de la desmodernización.

Este marco teórico, sobre los fenómenos de desmodernización, hace mucho más fácil entender el surgimiento y desarrollo de propuestas en el mundo del arte, que en consonancia con otros fenómenos sociales, políticos e históricos, han surgido en

²²⁶ Cita de Kant, prefacio, 2ª edición de la *Crítica de la Razón Pura*, 1787, en Crary (1999:69-70).

determinados momentos de este siglo: los discursos de género, preocupaciones étnicas, movimientos anti-globalización, movimientos ecologistas, pacifistas, la crítica sobre la separación sujeto-objeto, etc. La comprensión de muchos aspectos de la obra de muchos artistas conceptuales contemporáneos pueden ser enmarcarlos en este contexto más amplio de acontecimientos y sensibilidades. Por otro lado, estos procesos desmodernizantes conforman otro pilar importante para la construcción de la Matriz del Árbol del Arte en la medida en que aportan la crítica a la fragmentación de la percepción y plantean una transformación radical del modo de acercarnos a la realidad.

Aunque de hecho la modernidad haya liberado a las personas de los estrictos controles de la familia, el clan, la tribu o la pequeña comunidad, abierto muchas vías para el desarrollo y la movilidad individual, y posibilitado un mayor poder de control sobre la naturaleza y sobre lo humano, esta liberación ha pasado una factura muy elevada, generando la fragmentación del cuerpo, de lo sensorial, la separación sujeto-objeto, ser humano-naturaleza, materia y espíritu, lo que ha dado lugar a un “mundo sin hogar” (Berger, 1979)²²⁷. El proceso de modernización ha producido una intensa individualización de las personas, y dado origen a ideologías y sistemas éticos intensamente individualistas, siendo la autonomía individual el más importante foco de atención en la cosmovisión de la modernidad. Sin embargo, con la extremada individualización del sujeto viene la alienación. Esta alienación es el precio que hay que pagar por la individualización moderna y contemporánea. Por eso, "es absolutamente lógico, por consiguiente, que un tema importante de los actuales movimientos desmodernizantes sea la protesta contra el excesivo individualismo, según se afirma, de la sociedad moderna. El individuo tiene que ser liberado de este individualismo para hacerse solidario de las antiguas o nuevas estructuras colectivas" (Berger, 1979:186).

La nostalgia de la percepción de la totalidad

Los temas desmodernizantes se manifiestan, cuando no se han institucionalizado, en movimientos contraculturales, como pueden ser los movimientos de liberación de la mujer o ecologista, o en aquellos ligados al mundo del arte.

Básicamente la contracultura va en contra de la racionalidad, de los controles racionales sobre las relaciones sociales, sobre el universo material, sobre uno mismo, en fin, va en contra de la manipulación racional de la realidad material y social. El cultivo de la realidad substituye a su manipulación, el pensamiento racional es substituido por la sensibilidad; la espontaneidad ocupa el lugar de la planificación, lo antinatural es abandonado por lo natural.

En todas las manifestaciones contraculturales desmodernizantes estos aspectos están presentes de una u otra forma, y esto no es excepción en las manifestaciones y corrientes artísticas que se comunican con la vida social por canales mucho más fuertes de los que en un principio puede parecer.

Hay dos componentes de la modernidad que encuentran oposición en la contracultura: la componencialidad y la multi-relacionalidad. Contra estos dos elementos se establece la unificación -como una especie de nostalgia de totalidad,

²²⁷ Las ideas y los movimientos desmodernizantes surgen de esta necesidad de dotar de hogar a la consciencia del sujeto moderno en un mundo cuyo sentido total se le escapa, de liberar a la modernidad de sus múltiples descontentos. Un proceso de liberación que puede mirar hacia atrás o hacia el futuro, y que persigue la inversión del proceso de alienación del sujeto y de falta de sentido.

unidad y comprensibilidad- y la simplificación, como elementos clave en los procesos de desmodernización. Por debajo de las estructuras coactivas de la individualidad y la racionalidad se extiende el ser humano íntegro, multidimensional, nostálgico de la unidad.

La contracultura propone que la realidad no debe ser desmenuzada en unidades separadas, sino que debe ser experimentada de modo integral. Además esta experiencia unificadora, en algunos casos, trasciende incluso la división entre el yo y el mundo, entre la realidad interna y la externa, y propugna la reconciliación de la experiencia con la cognición. Esto también se refleja en la aversión hacia la especialización disciplinaria.

Desde mi punto de vista todos estos elementos forman parte del trasfondo que orienta el paradigma creativo de varios artistas de los años 60 y 70 -especialmente la obra de Robert Morris, a la que dedico más adelante un apartado del capítulo IV- y que de alguna manera están todavía presentes en el arte de hoy, especialmente en sus vertientes más influidas por la física cuántica y que trabajan a partir de un concepto de *continuum* materia-energía-mente. Hacer un recorrido por su obra nos ayuda a ver como las preocupaciones de estos artistas se enmarcan en un movimiento más amplio de contracultura que alcanzó notoriedad en el panorama socio-cultural de los años 60 y 70 y cómo ha contribuido a que estos parámetros sociales viajen en el tiempo e impregnen también la obra de artistas muy actuales.

En síntesis, en este apartado hemos visto los conceptos y teorías que explican los paradigmas creativos del Territorio III. Estos conceptos provienen de teorías para las que la visión y la percepción son producto de una actividad simbólica y aprendida a través de un proceso de socialización y de la cultura, lo que da origen a una visión intersubjetiva a través de modelos y a la presencia de una co-creación entre artista y cultura. Hemos hecho un recorrido por los tipos de imágenes mentales de pensamiento y memoria –las más típicas de este territorio- y recuperamos algunos de los modelos de la visión, como la perspectiva y la visión óptica y lejana.

También nos hemos acercado a los orígenes del concepto de imagen retiniana, a las teorías matemáticas sobre la materia, a la óptica newtoniana, a la fragmentación del cuerpo humano y de los sentidos, y a las extensiones sensoriales, porque hacen parte del contexto de este territorio y se manifiestan en algunos de los paradigmas de los artistas que habitan las raíces superficiales del Árbol del Arte.

Hemos visto cómo los procesos de escisión entre la experiencia perceptiva y la cognición son consecuencia de la racionalidad instrumental de la modernidad y cómo esta consecuencia ha dejado un lastre de críticas al proceso de modernización y ha generado reacciones tanto en las prácticas teóricas como en prácticas artísticas y sociales. Estas críticas, aunque planteadas desde puntos de vista tan distintos como puedan ser la Teoría de la Desmodernización de Berger, y la Escuela de Frankfurt, se encuentran en la crítica a la modernidad y a la racionalidad instrumental y –desde su búsqueda de un sentido integrador en los procesos de la racionalidad- coinciden con las más recientes y holísticas tesis de la ciencia contemporánea, la Física Cuántica y la Teoría de la Relatividad sobre el *continuum* materia-energía.

Son teorías que sienten la necesidad de recuperar una visión integrada de lo humano, critican la separación sujeto-objeto y buscan la unidad entre la experiencia perceptiva y la cognición. Apoyan la hipótesis que intentamos sostener de que el arte es

trans-sensorial e intersubjetivo y abren la puerta para una visión más holística de la realidad que se materializará en el Territorio I.

3.2.4 La visión táctil de lo metafísico genera la intersubjetividad, o co-creación, con lo sutil y **transcendental en el Territorio V** (Hilo de color violeta y ojo cerrado)

En este apartado me centraré sobre aquellos aspectos de la visión y del tacto que ponen dos dimensiones muy distintas en contacto: la física y la metafísica. Los modos perceptivos de los paradigmas creativos de los artistas de las ramas altas del Árbol del Arte se producen a través de la intersubjetividad y la trans-sensorialidad de lo transcendental, generando la co-creación con la materia sutil.

Revisaremos a grandes rasgos la intersubjetividad transcendental en el filósofo alemán Edmund Husserl (1859-1938), lo indicial (las huellas de lo metafísico) y lo simbólico metafísicos, la herencia pitagórica en la formación de las imágenes desconectadas de la experiencia sensorial física (tales como los arquetipos y la enteleguía), y veremos la relación entre las formas immanentes y trascendentes. También repasaremos los paradigmas creativos de artistas como Jorge Oteiza y Bill Viola, como ejemplos de artistas que trabajan a partir de este territorio, y veremos el impacto de la herencia pitagórica en algunas teorías de la Historia del Arte.

El Territorio V es el de las ramas altas y del ojo que se cierra al exterior pero que se abre al interior, a los aspectos transcendentales y sutiles. En comparación con el ojo cerrado, pero emocional, del Territorio IV, este ojo cerrado está lejos de la emoción y de los procesos de memoria personal.

Se trata de un ojo nouménico, un ojo metafísico que quiere tocar lo sutil, lo inmaterial, y comprender los procesos causales de generación de la forma, la materia y la vida, superando la inconstancia de lo fenoménico por detrás de las apariencias. Este ojo-táctil nouménico también quiere tocar y ver, como todos los demás, el objeto al que se abre pero, aunque busque los modelos y principios que causan la forma, lo que desea es encontrar estos modelos y principios y no tanto ver a través de ellos.

Intersubjetividad transcendental e intersubjetividad cotidiana

¿Qué es entonces este ojo-táctil que quiere encontrar a lo divino? Podemos observarlo en los modos perceptivos de los paradigmas creativos

espirales (lo que haremos en el siguiente capítulo) y en los conceptos extraídos de varios campos. Empezaremos por Bertrand Husserl, pues este filósofo se interesó por definir la ciencia del espíritu. Eso implica que el objeto de estudio de los científicos del espíritu debe ser definido, por no ser el mismo que los objetos de la ciencia física. Su naturaleza es espiritual, subjetiva y cultural. Estudia las relaciones entre el yo natural y el ego transcendental, y lleva a cabo la denominada reducción transcendental.

Para este autor, el ego transcendental pertenece a dos mundos, el mundano y el del fenómeno que sucede dentro de la psique y, por eso, puede darse cuenta de todo en los dos mundos. El mundo transcendental tiene características distintas del mundo no transcendental. Entre estas encontramos el **tiempo inmanente**, un punto abierto al pasado –memoria- y al futuro -imaginación, proyección-, algo así como el **momento eterno**. También Husserl habla de la intersubjetividad transcendental, entre mónadas.

Encuentro un paralelismo entre la noción de ego transcendental en Husserl y la figura del artista, Odin entre dos mundos, el interno y el externo.

Este mundo debía ser tomado en consideración porque los actores sociales, que en nuestro caso son los artistas, no dudan de su existencia, es el mundo de la vida y la base de la intersubjetividad para los artistas. En el caso del arte este mundo no es sólo un mundo cotidiano; los artistas no dudan en extender su realidad a ámbitos físicos, culturales, emocionales y espirituales. Es importante entender el concepto de mundo que existe en el arte desde el punto de vista de los artistas. Para los artistas, el mundo tiene más dimensiones que las de la vida cotidiana, y por eso es necesario usar un concepto expandido de intersubjetividad, para comprenderlo en el campo del arte. Una vez asumimos este hecho podemos considerar las obras que incluyen la telepatía (Abramovic) o la idea del cuerpo colectivo (Clark) como intersubjetivas con relación a otras mentes.

Huellas de la materia metafísica, trascendental, sutil, en la receptiva materia física, cultural y emocional

Es posible establecer una relación entre estos aspectos de la intersubjetividad transcendental y el hecho de que algunos psicólogos defiendan que la percepción sensorial física puede ser desconectada del proceso de formación de pensamientos²²⁸.

Orden abstracto, metafísico

Este tipo de teorías que desconectan los procesos perceptivos sensoriales físicos de la formación de imágenes y de pensamiento es herencia del modelo pitagórico. Este modelo interpreta el universo, la naturaleza y los fenómenos empíricos como la materialización de un orden matemático fundamental, abstracto y trascendente. El mismo tipo de actitud conceptual se puede ver en los paradigmas creativos espirales que se manifiestan a través del Territorio V, como tendremos la oportunidad de mostrar en el siguiente capítulo.

En las representaciones artísticas generadas a partir de estos paradigmas creativos herederos de Pitágoras, los artistas superponen modelos trascendentales de la realidad a la realidad física. No se percibe lo espiritual a través de la materia, como en el caso de los artistas que trabajan desde el Territorio II sino que se superpone lo espiritual, lo matemático y lo abstracto a la materia²²⁹.

Las especificidades de la forma son reducidas a modelos simbólicos nouméticos -que buscan las causas de los fenómenos- relativos a las leyes de la naturaleza. Es importante señalar la diferencia entre estos modelos simbólicos del Territorio V y los del Territorio III, que son modelos generados a partir de la cultura -que tratan con lo fenoménico-. El artista no se pliega a la forma, no se abandona a la materia sino que trata de percibir más allá de la forma las leyes abstractas de su generación. No se trata

²²⁸ Algunos teóricos (grupo de Wurzburg), afirman que hay ciertos aspectos del pensamiento que se desarrollan sin imágenes, o mejor dicho, sucesos mentales desprovistos de contenido sensorial. A estos sucesos se les llamó "actitudes conscientes". Para estos teóricos estas actitudes conscientes están relacionadas con un tipo de experiencia sin imágenes, en las que la persona se identifica con el pensamiento mismo y tiene una sensación de tener acceso al conocimiento de algo. La mayoría de los procesos mentales se da en un nivel al que no se puede llegar conscientemente.

²²⁹ Esto se ve en el Renacimiento. Por ejemplo, en la escultura del David de Miguel Ángel: "la obra final, como la manifestación de lo divino dentro del material y, por lo tanto, un conducto entre la perfección humana y la perfección del Absoluto" (Falletti, 2005:37). La escultura permite "descubrir la perfección de la idea dentro del duro exterior de la materia bruta" (Falletti, 2005:45).

de explicar la realidad desde la idiosincrasia de la materialidad y de la forma, sino de desarrollar y materializar lo inmanente.

Ideas arquetípicas y entelequia

Platón no utiliza las matemáticas aunque estuviera influenciado por Pitágoras. Para él las formas del mundo de la experiencia sensorial son reflejos imperfectos de formas o ideas arquetípicas trascendentes. Así como Platón, Aristóteles también se preocupó por explicar la relación entre estas formas arquetípicas y las formas sensoriales del mundo fenoménico. Creía que las formas eran inmanentes y no trascendentes²³⁰. Las formas de los objetos venían pre-determinadas y la materia se hacía receptiva y se sometía a estas formas. La inmanencia está presente en los modos perceptivos de los paradigmas creativos del Territorio V mientras que la trascendencia está relacionada con los paradigmas creativos de los demás territorios. La **inmanencia** está en el Territorio V porque en estos paradigmas las **formas arquetípicas** actúan como generadoras de formas matéricas; se proyectan sobre la materia, como los planos de arquitectura son el proyecto de una casa que necesitará materiales para existir físicamente.

Estas ideas aristotélicas se han visto posteriormente reflejadas, aunque con muchas diferencias, en el concepto de entelequia del sistema de pensamiento de Driesch, en la idea de los campos morfogenéticos y creodas²³¹. Los conceptos de creoda y de campos morfogenéticos son muy similares, pero la creoda incorpora la dimensión temporal implícita en el campo morfogenético. En los dos conceptos está admitida la idea de que hay algo que guía el desarrollo espacio- temporal de las formas. Un algo que no está limitado a un tiempo ni a un espacio específicos y que incluye en sí mismo la idea de fin u objetivo del proceso de desarrollo, es decir, **entelequia**. Entelequia es una palabra sobre la que transitaremos en el apartado correspondiente al paradigma holístico.

Obrer@s metafísic@s

En el arte estos conceptos pueden ser rastreados en los paradigmas artísticos de Jorge Oteiza y Bill Viola, por ejemplo.

Oteiza se declara obrero metafísico, es decir, obrero que trata de extraer de otra dimensión, la dimensión metafísica, que está más allá del mundo físico, algo que traspasa la Naturaleza. Su intención es revelar este mundo metafísico a través del vacío -el hueco- en la materia física que se transforma en un receptor matérico, un instrumento para recibir lo que hay en esta esfera distinta del mundo físico. Su obra matérica pasa a funcionar como un espacio interior receptivo, espiritualmente habitable, para que la Naturaleza metafísica lo ocupe. Desocupa el espacio físico para que sea ocupado por el espacio metafísico. La materia receptiva se somete a la materia metafísica. Esta materia metafísica es capaz de dejar una huella sutil sobre el espacio físico vacío y neutral (“nuevo espacio-cromlech”).

²³⁰ Según el Diccionario del Español Actual (Seco, Andrés y Ramos, 1999) “Cualidad de inmanente. De ahí que las acciones específicas del ser vivo tengan la propiedad de inmanencia; de este ser proceden y en él quedan” y también, permanente o inmutable. Trascendente sería “lo que sobrepasa los límites de la realidad concreta”.

²³¹ Sheldrake (1999:71). Afirma también que “C. H. Waddington sugirió ampliar la idea de campo morfogenético de forma que abarcara el aspecto temporal del desarrollo. A este nuevo concepto le dio el nombre de *creodas* (del griego *chre*, necesario, y *hodos*, ruta o camino) y lo ilustró mediante un simple ‘paisaje epigenético’ tridimensional.” (Sheldrake, 1999:63).

La poiesis oteiziana tiene muchos enlaces con el platonismo, el sentido aristotélico de las formas arquetípicas e inmanentes, con Riegl, y con una mayor preocupación en representar la naturaleza que la cultura. En el caso específico de Oteiza su preocupación en asociar los valores culturales vascos a ideas metafísicas es un intento de asociar esencias eternas a la cultura.

Para Oteiza, el artista, como un obrero, puede extraer lo espiritual que habita en el fondo universal de los pueblos y transformarlo en una obra (estatua) para que se dé la curación metafísica de estos pueblos a través de lo religioso. Según Oteiza el artista va transformando lo abstracto -que está en la esfera metafísica-, en figurativo -que está en la esfera física-, a través de la materia receptiva, para desocultar pedazos de realidad. En su caso específico este es un proceso relacionado con los rasgos espirituales de la memoria del pueblo vasco, para transformar la obra de arte en un instrumento para la transformación espiritual del pueblo y del individuo.

En el caso de Bill Viola sus palabras reflejan un interés por las imágenes interiores, imágenes que “inducen el debate acerca de los mecanismos de percepción humana, procesos de pensamiento, fisiología, sistemas tecnológicos de sustitución y psicofísica [...]. Las imágenes que no son imágenes implican un uso de imágenes que difiere del de la reproducción para la apreciación del mundo físico visual. Los mandalas son un ejemplo de ello, al poseer una función específica que determina su apariencia. Aquí entra en juego otro aspecto que afecta a algunas imágenes que no son imágenes y que supone la lectura de las imágenes o de un proceso de observación específico concebido para obtener cierta información que aparece codificada en sus formas. Esto nos lleva a los otros modos de ver, un territorio que aún no ha sido adecuadamente explorado. A veces, las imágenes son resultados a posteriori, una especie de desecho, o un proceso que culmina en el acto de hacer más allá del cual la imagen no tiene más uso que el de artefacto. El Ga, una técnica zen de pintura de círculos puros, es un ejemplo de ello” (Picazo, 2001:219-220)²³².

Archetypon

Similar influencia aristotélica a la que Sheldrake relaciona con la entelequia la encuentro en el interés de Jung por las **formas arquetípicas** y por la idea de la existencia de un inconsciente colectivo, común a todos los seres humanos. Un fondo de recuerdos emotivos, símbolos y **arquetipos** comunes que se manifiestan de modos distintos en mitos y leyendas de diferentes culturas y religiones. Jung piensa que, “además de nuestra consciencia inmediata, de naturaleza completamente personal y considerada como la única psique empírica (incluso si nos referimos al inconsciente personal como un apéndice), existe un segundo sistema psíquico de naturaleza colectiva, universal e impersonal, idéntico en todos los individuos. Este **inconsciente colectivo** no se desarrolla individualmente, sino que se hereda. Está integrado por formas preexistentes, los arquetipos, que sólo pueden llegar a ser conscientes de modo secundario y que dan forma a ciertos contenidos psíquicos [...] aseméjase más a un negativo a la espera de ser revelado por la experiencia” (Jung, 1959:43).

Los arquetipos son formas, imágenes mentales o autorretratos de los instintos. Son los símbolos producidos por el ser humano que perviven en el inconsciente colectivo –el estrato más bajo de la topología psíquica- de modo atemporal. El inconsciente no es individual sino universal y colectivo, y podemos acceder a sus

²³² Palabras de Bill Viola recogidas en Picazo(2001:219-220).

contenidos arcaicos y primitivos, los arquetipos, de modo innato.²³³ El inconsciente colectivo sería el contenedor de los arquetipos²³⁴.

Para Locke los arquetipos pueden ser fuerzas naturales e ideas, simples o complejas, que hayan sido usadas como modelos para medir la adecuación de otras ideas. Con Locke no hay una diferencia entre imagen e idea, captamos las cualidades sensibles de los objetos a través de los sentidos y del alma²³⁵.

Por disposición hacia las imágenes se entiende que el arquetipo es una posibilidad de representación para reproducir representaciones típicas que corresponden a experiencias humanas en el proceso de desarrollo de la consciencia. Es un interfaz entre consciencia e inconsciente. Este aspecto le acerca a “la idea de forma a priori en Kant” (*Diccionario Junguiano*, 2002:44), no ligado a los conceptos, sino a las imágenes universales; así el arquetipo sería un contenedor de imágenes universales.

Desde el punto de vista de la Historia del Arte también es posible apreciar el florecer de estas ideas de origen pitagórico -y posterior desarrollo en Jung, Kant, Locke, y Sheldrake-, en los paradigmas teóricos sobre la forma en Aby Warburg (y también en su biblioteca *Mnemosyne*), Robert Vischer, Theodor Lipps, Konrad Fiedler, Clive Bell, Aloïs Riegl, Panofsky y Wilhelm Worringer.

La idea de que hay un espíritu universal único, que se manifiesta a través del tiempo y que es el origen de toda diversidad está en Hegel. Esto significa que distintas manifestaciones en el arte son producto de este espíritu único, universal. La historia, y por comparación el arte, es el resultado de la evolución de este espíritu. Hay ecos de este modo de pensar hegeliano en varios artistas y también en teóricos como Riegl, Worringer, Dvôrak y Buckhardt. Hegel realizó importantes aportaciones sobre la forma simbólica, considerando que el arte simbólico es una de las tres formas de arte²³⁶.

²³³ Para más información: Jung, C. Gustav (1997) *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós y *Diccionario Junguiano* (2002) Petrópolis, Ed. Vozes.

²³⁴ Jung admite haber sacado el término de Platón, que “primero colocó en un lugar celeste las ideas de todas las cosas, es decir, los modelos originarios o Urbiden” (*Diccionario Junguiano*, 2002:44). El término arquetipo “es, en efecto, usado por los autores de la tardía antigüedad para denotar la idea platónica en cuanto modelo originario (en griego *archetypon*) de las formas de las cuales las cosas sensibles son simples copias, pero también es frecuente su utilización para denominar las ideas existentes en la mente de Dios, en cuanto modelos de las cosas creadas. [...] pero Locke empleó el término como modelo (*Diccionario Junguiano*, 2002:44).

²³⁵ Para Locke el espíritu -como un espejo que no puede rechazar la imagen- es pasivo, y las ideas, con gran autonomía, se introducen en él imponiéndosele, lo quiera o no la persona. Para Kant hay dos tipos de intelecto, uno arquetípico -intelecto divino que crea a través del pensamiento- y el intelecto ectípico -humano, e finito, al que no compete la creatividad sino la discursividad- (*Diccionario Junguiano*, 2002:44).

²³⁶ Las tres formas de arte para Hegel son el arte simbólico, el arte clásico y el romántico. En el arte simbólico se daría una relación recíproca entre significado y forma a través del signo, aunque esta relación no signifique que haya una coincidencia estricta entre los dos, y aparece el concepto de signo ambiguo, en el que hay cierta indeterminación. La indeterminación es el factor que permite que se abran los significados y la polisemia en la obra de arte; sin embargo, esta indeterminación no presupone que no haya cierta convencionalidad en el uso del símbolo. El símbolo permite que se establezca una relación entre forma y significado más abstracta, ambigua y sometida a ciertas convenciones. Todo ello abre las puertas a ciertos grados de silencio del yo artístico, por dejar la expresión de individualidad del artista en segundo plano. Esto se ve claramente en el arte australiano, donde los Dibujos del Tiempo del Ensueño son formas altamente codificadas de comunicación de contenidos entre el artista y el grupo social al que pertenece, y que está preparado para comprender la relación entre formas y significados previamente acordados colectivamente.

**La autonomía de los
arquetipos formales**

Alois Riegl -quien pertenece a la generación de intelectuales del cambio de siglo junto con Jung y Freud- introduce los conceptos de **háptico y óptico**, unidad interna y externa, coordinación y subordinación, a través de los que indaga sobre la función, el valor, la belleza y el significado en el arte. ¿Existe una motivación interna única que une los fenómenos humanos de una misma época –artísticos y no artísticos- y que se refleja en la obra de arte? Esta debía ser la pregunta que se hacía cuando propuso la idea de *Kunstwollen* o *voluntad artística* al observar que había una similitud entre la voluntad artística de una época, o sea, los principios estructurales prevalecientes en sus fenómenos artísticos, y las demás formas de expresión de la voluntad humana en la misma época. Esa era la *wollen* general: el ser humano, a través de sus sentidos, interpreta el mundo, y en este interpretar acomoda el mundo a sus necesidades, pero eso varía en función de sociedades, lugares y tiempos. El carácter de esta *wollen* está inmerso en lo que se denomina *weltanschauung* o *cosmovisión*, de una época.

La voluntad artística era el elemento que permitía llegar a la esencia de la obra, acercarse a sus condiciones de creación; podría ser entendida como “una fuerza real - aunque abstracta- mediante la cual se manifiesta estéticamente, el espíritu de una época [...]; la particularidad individual está sometida a la intención dominante, pues los grandes artistas no son los formuladores sino sus máximos ejecutores” (Ocampo y Perán, 2002:107). Riegl quería conocer el **impulso** que da a la forma su apariencia final.²³⁷

En su paradigma teórico hay fuertes raíces pitagóricas y enlaces potentes con la teoría de Jung sobre los arquetipos. La función, el material y la tecnología son

²³⁷ La voluntad artística como concepto se relaciona con los conceptos de abstracción y naturaleza en Worringer y encontró eco entre los artistas expresionistas. El concepto de voluntad artística también funciona como un andamio histórico para la construcción del concepto de paradigma creativo espiral, en la medida en que introduce la idea de impulso como elemento generador de la forma, una idea que actualizo como la intención trabajando junto a la atención del artista para su expresión a través de un paradigma creativo. En el libro *El retrato holandés de grupo*, Riegl identifica dos modos de voluntad de arte, y de su búsqueda de la naturaleza, el modo objetivo y el modo subjetivo. Este modo de distinguir entre lo subjetivo y lo objetivo en la voluntad artística nos lleva a pensar en el arte descriptivo de Svetlana Alpers como aquél en el que el artista tendría una aproximación objetiva, casi científicamente neutral, a la hora de representar la naturaleza. Con sus teorías Riegl buscaba minar la historia del arte materialista y positivista que tenía entre sus defensores a Gottfried Semper. Como indica Solà-Morales (1980), para Semper las técnicas productivas eran las responsables de los tipos esenciales de las formas artísticas. En su libro *Der Stil* transpone el darwinismo a las formas artísticas. Afirmaba que las formas más elementales textiles o cerámicas estaban en el origen de las formas artísticas más complejas y no eran fruto de la mimesis de la realidad, sino de las posibilidades ofrecidas por el tipo de urdimbre utilizada, por el tipo de horno y por el tipo de incisión, en sus formas más simples y económicas. En el libro *Problemas de estilo*, Riegl ataca los postulados positivistas de este autor. Para Semper el origen de las formas elementales de decoración está en la técnica, en los materiales y sus características; para Riegl eso es falso. Por eso procura demostrar la independencia de las formas decorativas respecto a la técnica y el material. Busca productos realizados con técnicas muy distintas para verificar el grado de similitud de las formas a pesar del material y de la técnica, recalcando su independencia. Por otro lado, también trata de demostrar la **continuidad de las formas en el tiempo y su perdurabilidad en diversos tipos de culturas**. Lo que le interesaba demostrar era que la **autonomía de los arquetipos formales** se prolonga con independencia del medio concreto. Una vez configurados los arquetipos, estos ganan una vida propia que les permite translaciones en el tiempo y en el espacio.

consideradas limitaciones restrictivas de una forma que viaja independiente de la materia, la función y el sentido y determina cada uno de estos tres elementos en distintos momentos históricos²³⁸.

No asume el esquema de Winckelman de origen, plenitud y decadencia de las formas, lo sustituye por la continuidad y mutación histórica de las formas. El viaje de las formas en el tiempo es una de sus más importantes aportaciones²³⁹.

La visión del artista revela el espíritu de la humanidad

En los procesos perceptivos de los paradigmas creativos de este territorio aparece reiteradamente la idea de que la forma puede materializar el espíritu de la humanidad o de una sociedad. Varios autores han tratado de responder a la misma pregunta. Con Wölfflin la forma –como materialización de un elemento espiritual de la humanidad- posee una evolución interna que se puede observar en las obras y en la Historia del Arte. Sus cambios evolutivos son independientes de las condiciones del entorno, del carácter del artista y de la estructura social y espiritual de una época, pero responden a un fenómeno general de la evolución, una nueva sensibilidad, un nuevo sentimiento, un nuevo ideal de belleza y un nuevo sentido. Los cambios son determinados por principios y leyes²⁴⁰.

De modo similar, para Clive Bell la percepción de la realidad por el artista es un proceso que se puede comparar a una experiencia mística y religiosa, que trasciende la imaginación y la percepción en sí mismas. Así, cada artista es un ser religioso y la Historia del Arte es una exposición de la historia espiritual de la humanidad.

Robert Vischer, en su obra *Das Optische Formgefühl* o *Acerca del sentimiento óptico de la forma*, de 1873, se interesa por la relación entre lo espiritual y la forma, y por cómo las formas tienen un simbolismo para la mente, asociando lo sensible a lo espiritual. Investiga cómo las líneas y las superficies actúan simbólicamente.

En la Teoría de la Empatía o Proyección Sentimental de Theodor Lipps es la actividad interior de la mente humana lo que da forma al objeto. Lo interno determina lo externo. Lipps trabajó sobre el espacio, una Estética del Espacio (*Raumästhetik*) cuya propuesta era la correspondencia entre elementos formales del espacio y el alma del observador.

El interés por la relación entre las actividades interiores de la mente y la forma también se muestra en Worringer: “el sentimiento vital es el estado psíquico en que la humanidad se encuentra en cada caso frente al cosmos, frente a los fenómenos del mundo exterior. La teoría de los dos polos de Worringer –polo de la proyección sentimental versus polo de la abstracción- refleja los conceptos de inmanencia y

²³⁸ Para él, la palmeta y la flor de lotus egipcia que aparecen y desaparecen en varias épocas distintas constituyen un problema de estilo. Su aparición y desaparición constantes son la base de su tesis general que afirma la autonomía de una configuración formal y sus posibilidades de expresarse en condiciones artísticas diversas.

²³⁹ Panofsky adoptó el concepto de *kunstwollen* de Riegl, pero tuvo que fragmentarlo porque le parecía un concepto poco profesional, ya que no era fruto de la filosofía académica. Riegl lo había utilizado justamente por eso, porque no creía en este tipo de filosofía. Se trataba de un concepto *casero* que carecía de cierta legitimidad académica final.

²⁴⁰ Wölfflin tiene influencias de Buckhardt y Winckelman, y de las ideas de una Historia del Arte interpretativa, no meramente narrativa de las obras y de los artistas; una Historia del Arte sin nombres que busca los principios generales –el elemento espiritual- que son independientes de las circunstancias. En sus planteamientos hay una similitud con la independencia de la forma como en Riegl.

trascendencia²⁴¹. Estos dos conceptos también se relacionan con la idea de mimesis de la naturaleza versus creación humana.

En síntesis hemos visto cómo los conceptos asociados a los paradigmas creativos del Territorio V inciden y coinciden sobre la desvinculación entre percepción sensorial física, formación de imágenes y su materialización en formas. Estos conceptos provienen de teorías que ponen el énfasis en la pre-existencia de formas o ideas arquetípicas. Estas formas son reveladas por la visión del artista, que funciona como un canal para su materialización. También hemos visto cómo las ideas pitagóricas se reflejan en los arquetipos de Jung, en el concepto de entelequia, en algunas teorías estéticas y en las obras de artistas contemporáneos.

Por último hemos extendido los conceptos de índice y símbolo a los aspectos multidimensionales de la realidad hasta incluir la noción de huella metafísica.

3.2.5 La visión táctil de la unidad genera la intersubjetividad o co-creación multidimensional y holística en el Territorio I (hilo blanco, ojo abierto + ojo cerrado a la vez)

En este apartado transitaremos por las aportaciones conceptuales de varios campos sobre la trans-sensorialidad y la intersubjetividad holísticas para explicar los modos perceptivos típicos de los paradigmas creativos del Territorio I.

Empezaremos por ver las teorías antiguas y contemporáneas que asumen el punto de vista holístico en la relación del ser humano con la naturaleza, tanto desde la ciencia como desde las tradiciones místicas.

Repasaremos el concepto de **intuición** y lo extenderemos al concepto de **tacto**, es decir, **contacto con los aspectos interiores de la mente humana**. También incidiremos sobre la diferencia entre la **percepción directa** y la escolástica, o intelectual.

Veremos como los conceptos holísticos están impregnados en los paradigmas de algunos teóricos de la Historia del Arte, paradigmas que asumen la idea de que el arte debe ser una vía directa para el conocimiento del yo y que la percepción es un instrumento para situar al ser humano en el centro del mundo. Veremos como estos planteamientos re-sitúan al cuerpo en relación con el conocimiento, uniendo la experiencia sensorial a la idea de cognición, en una postura diametralmente opuesta a la de la separación racionalista instrumental que empieza en la modernidad. Veremos como se produce la recuperación del sentido de la integridad que había sido añorada por la Teoría de la Desmodernización con Berger y por la Escuela de Frankfurt.

También rastrearemos la herencia pitagórica, de lo inmanente, presente ya en el concepto de **entelequia**, en el concepto de campo morfogenético y cómo se renueva la **noción de visión táctil** que se extiende a la idea de **mente táctil**, o pseudopodium visual mental, un nuevo concepto sobre la visión y el tacto que se enlaza con las antiguas teorías de la visión de la extramisión.

²⁴¹ Inmanente como permanente o inmutable que baja a la materia.

Visión holística antigua y contemporánea

El Territorio I corresponde al tronco del Árbol del Arte, axis, eje y sostén del universo del arte. El artista semi-ciego usa aquí los dos ojos, el ojo abierto y el ojo cerrado, a la vez. Los dos ojos son como un interfaz táctil de doble sentido que le permiten tocar tanto lo interior como lo exterior de su mundo, y habitar el Árbol del Arte de modo integral.

Los dos ojos multidimensionales del artista también quieren tocar, como en los otros territorios. La multidimensionalidad, trans-sensorialidad e intersubjetividad holísticas a las que están sometidos estos ojos táctiles, les permiten una visión directa que conecta tanto cada parte con el todo como ve el todo en cada parte.

Para comprender el modo perceptivo de los paradigmas del **tronco** del Árbol del Arte es necesario que penetremos en el corazón de algunos conceptos importantes, uno de ellos es la noción de mente extensa. Son conceptos surgidos en muchos campos y, aunque atraviesen la historia de la humanidad, solo recientemente han encontrado una convergencia interdisciplinar.

Empezando por la relación entre lo humano y lo divino, entendida dentro del marco de debate cultura versus naturaleza, vemos que en la Edad Moderna, esta relación se establecía en base a un conocimiento de las leyes naturales con las que poder dominar el mundo. Ahora esta forma cede su lugar a una visión holística que impregna las tendencias de nuestra época. Se puede rastrear en el pensamiento de los físicos alemanes Albert Einstein (1879-1955) y Max Planck (1858-1947) y también en filosofías no occidentales, en sistemas filosóficos de culturas antiguas como la India, en el taoísmo, en la filosofía judía y el cristianismo antiguo. Los filósofos griegos afirmaban que nada se crea ni se destruye, sino que se transforma; el eterno fluir de las cosas, el *Samsara* o ciclo del eterno devenir de los hinduistas.

Las leyes de la física han llegado a conclusiones semejantes sobre el hecho de que la energía no desaparece solamente se transforma. Con la Física Cuántica hemos cuestionado el modo como nos relacionábamos con el tiempo y el espacio. David Bohm desarrolló la física del movimiento holográfico. La Física moderna, defiende una noción de “realidad holística, indivisible, interconectada, dinámica y relativista, que no sólo es inseparable de la consciencia del observador, sino que además es función de esta, [...] en la Teoría Cuántica los objetos observados sólo se pueden entender en función de la interacción entre los procesos de preparación y medición, y

El Territorio I corresponde al tronco del Árbol del Arte, axis, eje y sostén del universo del arte. El artista semi-

Toda la diversidad se basa en la unidad

Toda la pluralidad radica en la unidad,

Y estos dos son uno en sí.

El cielo es puro porque es Uno

La tierra es firme porque es Una,

Las potencias espirituales son activas,

Porque son unidad.

Todo lo que es poderoso lo es,

Porque son unidad.

Todo lo que es vivo lo es,

Gracias a su unidad.

Los soberanos son modelos,

Solamente cuando preservan su unidad.

Sin ella, los cielos se partirían,

Y la firmeza de la tierra perecería.

Sin la actuación de la unidad,

Las potencias espirituales yerran,

Sin su plenitud,

Acabaría todo en vacuidad.

La fecundidad acabaría

En total esterilidad.

Sin el poder de la unidad,

Perecería todo lo que es vivo

Y los soberanos caerían en el polvo.

Los sabios saben que toda la nobleza

Radica en la simplicidad.

Que todo lo que es alto

Se apoya en lo que es bajo.

Por eso también los reyes y príncipes

Se consideran siervos inermes

Sabiendo que toda su grandeza

Tiene por base el Uno y simple.

Quien disuelve un carruaje

No tiene más carruaje.

Quien quiere brillar como piedra preciosa,

Y se disuelve, cae por tierra,

Como polvo sin valor.

Lao Tse- Tao Te King

el término de esta cadena de procesos se encuentra siempre en la consciencia del observador humano. La característica más importante de la Teoría Cuántica es que el observador además de observar, define las propiedades de un objeto. Cuando hablamos al mismo tiempo de nosotros mismos. No hay neutralidad en la ciencia. Es importante que revisemos los conceptos y los métodos de conocimiento que utilizamos para incorporar los avances posteriores al universo newtoniano, tales como la teoría cuántica y la relatividad. Las relaciones topológicas son más adecuadas a la teoría cuántica que el orden cartesiano de espacio y tiempo porque el orden topológico se asemeja más a la forma en que nosotros interpretamos el espacio y el tiempo en nuestra vida cotidiana.

La visión de la unidad

Estas ideas están conectadas con algunas filosofías místicas y espirituales, antiguas y contemporáneas. Rudolf Steiner divide el cuerpo humano en tres esferas: la psíquica, la física y la espiritual. Si queremos abarcar todo el ser humano, tenemos que considerar las tres partes²⁴². En el taoísmo se revela una filosofía milenaria del universo que subyace, consciente o inconscientemente, en otras grandes filosofías de la humanidad, impregnando nuestra contemporaneidad y ofreciéndonos una visión de mundo en el que toda diversidad hunde sus raíces en el concepto de unidad y proponiéndonos practicar un tipo de percepción directa, intuitiva de la realidad.

Spinoza sostiene una visión del universo como un todo coherente en el que sólo existe una sustancia de la cual somos una pequeña manifestación. Distingue tres tipos de conocimiento: (1) la **opinión**, -un conocimiento del que no nos podemos fiar porque proviene de ‘ideas inadecuadas’ generadas a partir de experiencias sensoriales poco definidas y del significado de las palabras presente en la memoria (educación) y en la imaginación-; (2) la **razón**, -un conocimiento que proviene de ‘ideas adecuadas’ y del análisis de las causas y que puede conducirnos a la verdad-; y (3) la **intuición**, -el más elevado tipo de conocimiento, aquel a través del cual la mente deduce la estructura de la realidad a partir de la misma esencia o idea de Dios, sería el tipo de conocimiento que nos permite acceder a la verdad por excelencia-. Así, Spinoza nos propone un proceso trifásico para acceder al conocimiento. En primer lugar, debemos descartar la información de los sentidos y del aprendizaje convencional; en segundo lugar, debemos partir de la ‘idea adecuada’ de cualquier cosa y compararla con el atributo divino del cual esta idea procede y, en tercer lugar, usar este conocimiento de la esencia divina para intuir la verdad sobre cualquier tema.

Aprendizaje intelectual versus percepción directa

Frente al aprendizaje escolástico hay otro que es producto de la observación directa. Para Gazur-i-Ilahi el conocimiento interior –al que llama “percepción”- es la verdadera forma de conocimiento, pues “lo que por general es llamado conocimiento [se refiere al conocimiento intelectual o aprendizaje escolástico] es un gran velo a la comprensión. A algunos les apetece conocer la miel por el estudio, a otros por el gusto. Uno es conocimiento. El otro es conocimiento sobre el conocimiento” (Shah, 1994:94). En el mismo sentido se expresa Saadi cuando dice que “la puerta de la iluminación está

²⁴² La división del hombre integral se efectúa del siguiente modo: (1) cuerpo físico (2) cuerpo etérico o cuerpo vital (3) cuerpo del alma, alma sensible (4) alma inteligente (4) alma consciente (5) yo del espíritu (6) espíritu vital (7) hombre espiritual.

abierta para aquellos que tienen otras puertas cerradas. Estas puertas son, por lo general, las de la intelectualidad – o la creencia de que las propias ideas abrirán las puertas- y las puertas a lo puramente escolástico o a los acercamientos sólo sistemáticos, sin la comprensión que hace posible limpiar la mente de hojarasca” (Shah, 1994:80).

También Wittgenstein considera que una de las ideas más peligrosas para un filósofo es que piense con la cabeza, o que crea que nuestros pensamientos ocurren en ella. La idea del pensamiento como un proceso que ocurre en la cabeza, en un lugar cerrado por completo, le da un carácter oculto. Otros pensadores nos hablan de mente extensa y de cómo ésta funciona.

Todos estos aspectos conceptuales me importan porque el arte nos ha planteado una gran hipótesis de realidad en la que tienen cabida todos estos sistemas de pensamiento. Los artistas, en el retrato colectivo que componemos, transitamos por todos estos territorios y asumimos lo físico, lo psicológico, lo político, lo cultural y lo divino en nuestra poiesis. Este retrato del artista sintético, compuesto de los yoes artísticos de toda la comunidad artística humana, pasada, presente y futura, encuentra su encarnación en el paradigma creativo de algunos artistas, en especial, los que a través de su poiesis asumen el modo perceptivo holístico. También está presente en varias teorías estéticas que introducen este tipo de consciencia holística en sus planteamientos conceptuales. Estos conceptos nos ayudarán a comprender el modo de percepción holístico de los paradigmas creativos de este territorio.

La cosmovisión espiritual artística

Para Dvôrak hay una consonancia entre forma y espíritu y la cosmovisión espiritual de cada época se refleja en las formas creadas por los artistas: “el artista es valorado únicamente como responsable de la mediación psicológica que convierte el informe magma espiritual de una época en obra de arte; en esta perspectiva Dvôrak considera decisiva la aportación de grandes personalidades (Miguel Angel, El Greco)” (Ocampo y Perán, 2002:103).

El arte como vía para el conocimiento directo y registro automático del yo

¿Será una de las funciones del arte conducir las percepciones desarticuladas –aquellas que nunca se articulan en el consciente - a la conciencia?, se preguntaba Herbert Read deseando comprender cómo funciona la reflexión humana, explicar sus orígenes y entender “por medio de qué proceso articulamos una conciencia del yo de tal modo que experimentamos un goce consciente de ese yo como yo” (Read, 1957:163). Para él el pintor “no debería pintar solamente lo que ve cerca de él, sino **también lo que ve dentro de él**. Si no ve nada dentro de sí, debería abstenerse de pintar lo que ve frente a sí. De otro modo sus pinturas serán como esos muros tras los cuales sólo esperamos encontrar enfermos o muertos” (Read, 1957:179)²⁴³.

²⁴³ Refiriéndose a las pinturas de Fautrier, Sam Francis, Pollock, Soulages, Mathieu, Hartung, Tobey y Michaux, Read se pregunta ¿qué revelan estas pinturas? y ¿sería posible que el artista hubiera encontrado un método para observar su yo aislado de otros objetos para llegar a un conocimiento directo de un yo que no se encuentra en este momento deseando algo u observando otros objetos, o sea, un yo libre de deseos o de intereses hacia lo que está fuera de sí mismo? Para él, “estas pinturas no son el resultado de ninguna reflexión; no existió primero un objeto externo o incluso un sentimiento interno, para el cual el artista encontrará después un símbolo equivalente. El símbolo se ha convertido en un registro automático de las dimensiones del yo; residuo de la conciencia del yo. Es desde luego, un residuo comunicado tan pronto

Afirma que el **elemento personal** que siempre se busca en toda obra de arte, - este elemento que se espera que el artista tenga, en la forma de una sensibilidad distinguida o de, al menos, una inteligencia superior que nos revele algo original, a través de una visión personal y única- es el reflejo de nuestra profunda incompreensión sobre la naturaleza del arte. Esta expectativa sobre el artista está generalmente presente en la mentalidad de tod@s l@s que se fijan más en el significado o mensaje de la obra, y no comprenden que la sensibilidad es una **función pasiva** del ser humano: las cosas recibidas por la sensibilidad tienen una vida objetiva, una existencia en la que el artista también está mezclado. Cuando el artista pasa de la sensibilidad a la indignación moral, a una identificación superafectiva de signo positivo o negativo con el objeto, la obra de arte se “torna impura”. Por eso, para él, toda obra de arte es el resultado de esta mezcla entre forma y sensibilidad.

Read también se interesó por las similitudes y las diferencias existentes entre los conceptos de imaginación y sensación: la imaginación sería una forma diferente de sensación, aunque estrechamente ligada a ella, hasta el punto de confundirse con ella. Cuando los colores o los sonidos han dejado de ser vistos y sentidos, es decir, cuando han dejado de ser sensaciones recibidas por la experiencia, siguen presentes de diversas formas en la mente. Se refería a los sentidos internos, visión, tacto, gusto, audición y olfato internos.

El ojo solar de Merleau-Ponty

En la misma línea de Gombrich, Maurice Merleau Ponty²⁴⁴ ve el mundo percibido como la síntesis en constante formación entre lo que el ser humano lleva al campo perceptivo –nuestra propia historia- y el mundo mismo; el cuerpo, como “pivot del mundo” no es un objeto entre tantos otros, sino que es el instrumento que nos inscribe en el mundo, “el cuerpo es un vehículo de ser en el mundo, y tener un cuerpo es, para una criatura viva, estar interrelacionado en un medio ambiente definitivo, e identificarse con ciertos proyectos y estar continuamente comprometido con ellos [...] sé que los objetos tienen muchos lados porque puedo hacer un tour de inspección alrededor de ellos y en este

*No digas: este que me dió cuerpo es mi Padre
Esta que me dió cuerpo es mi Madre
Mucho más tu Padre y tu Madre
son los que te hicieron
En espíritu
Y estos fueron sin número
Sin nombre
De todos los tiempos
Dejaron el rastro por los caminos de hoy
Todos los que ya vivieron
Y andan haciéndote día a día
Los de hoy, los de mañana
Y los hombres, y las cosas todas silenciosas
Tu extensión se prolonga en todos los sentidos
Tu mundo no tiene polos
Y tú eres el propio mundo.
Cecilia Meireles, Cántico XXIV*

Merleau Ponty deseaba que la experiencia en la aprehensión del mundo estuviera libre de los modelos lógicos establecidos por un orden social positivista, científico e industrial, es decir, libre de modelos pre-conceptuales, tecnológicos y perceptivos. Merleau-Ponty propone partir de lo sensorial empírico y relacionarlo con lo divino transcendental. También cuestiona los modelos perceptivos basados en la visión. Defiende la visión a través del tacto. (Ver Descartes)

como aparece sobre el lienzo del artista, pero la comunicación no es controlada. Como el sueño, es una denuncia de los secretos del yo” (Read, 1957: 187).

²⁴⁴ Estos comentarios están tomados del libro *L'Oeil et l'Esprit* de Merleau-Ponty.

sentido soy consciente del mundo por medio de mi cuerpo” (Merleau-Ponty, 2000:82). Desarrolla la idea de una espacialidad, no geométrica, de situación del cuerpo en relación con el mundo, en interrelación: “yo soy consciente de mi cuerpo por medio del mundo, este es el límite [dominio] inapercibido en el centro del mundo hacia el cual todos los objetos giran su cara” (Merleau-Ponty, 2000:82).

Me gustaría extender este concepto de cuerpo como centro del mundo hacia una esfera multidimensional y usar la noción de cuerpo como interfaz, o límite, entre yo y el mundo (interfaz que permite que me conozca a través del mundo) como analogía para caracterizar el Territorio I: el punto holográfico, tronco, axis o eje del mundo del arte; el que constituye el modo perceptivo en nuestro paradigma creativo, cuando este es multidimensional.

Las ventanas del alma

Si extendemos las consideraciones de Merleau-Ponty a la visión y aceptamos su invitación a observar detenidamente la relación entre el cuerpo y el mundo, vemos que la visión tal como él la define no es un cierto modo de pensamiento o de presencia del Ser; es un medio que la persona ha recibido para hacerse ausente de sí misma, un medio para asistir desde dentro a la fusión con el Ser, al término de la cual la persona se cierra sobre sí misma. El ojo presenta este carácter de membrana, ventana o interfaz entre dos mundos, el interno y el externo, el alma y el cuerpo²⁴⁵. Si esto es así, la percepción sensorial sería un puente hacia lo transcendental.

Si observamos este tipo de pensamiento desde la perspectiva multidimensional vemos que debemos aprender la lección de la visión, la que dice que a través de nuestros sentidos podemos tocar el sol, las estrellas, y estar presentes en todas partes, cerca de lo que está distante y de lo que está próximo. Nuestro poder de imaginar y viajar con la imaginación, de visualizar libremente dónde están otras personas, toma prestada esta capacidad de la visión, y vuelve a emplear los medios que vienen de ella. Estos mismos poderes están en obras de artistas que se desarrollan a través de las nuevas extensiones sensoriales, la cibernética, la telemática, etc. ¿No son estas nuevas manifestaciones ecos de las antiguas teorías de la extramisión y de la intromisión, de la visión táctil y de que podemos tocar lo distante mediante el rayo visual?

La visión holística

Desde un punto de vista holístico sobre la visión, Merleau-Ponty nos dice que los seres aparentemente diferentes, exteriores, extraños unos a los otros, están absolutamente conectados, que existe una simultaneidad. En su paradigma teórico cada cosa visual funciona como una dimensión, porque se deriva de un desabrocharse del Ser. Habría que decir que la propiedad de lo visible es tener una doblez invisible, que se hace presente a través de una cierta ausencia. Como sugiere Paul Klee, los impresionistas tuvieron razón de interesarse por la vida cotidiana. En cuanto a nosotros, nuestro corazón late porque nos lancemos a las profundidades y que, en lugar de limitarnos a la copia de lo visible, busquemos la parte invisible percibida ocultamente.

²⁴⁵ Si la belleza se revela es que es pre-existente, no una belleza construida a través de modelos. También sostiene que quien pierde la visión, abandona su alma en una oscura prisión donde termina toda la esperanza de recibir el sol, la luz del universo, estableciendo un puente crítico con la ceguera como metáfora de lo transcendental. El ojo tiene la capacidad de abrir el alma a lo que no es alma, al dominio de las cosas, y su dios es el sol. Esta forma de pensar le acerca a los cartesianos. Un cartesiano puede pensar que el mundo existente no es visible, que la luz es el espíritu, que toda visión se hace en Dios.

Si la profundidad, el color, la forma, la línea, el movimiento, el contorno y la fisonomía, son ramificaciones del Ser eso significa que si tiramos de cada uno de estos elementos podemos llegar al Todo (Merleau-Ponty:2000). Como afirma este autor, no hay problemas separados en la pintura, ni caminos realmente opuestos, ni soluciones parciales, ni progreso por acumulación, ni opciones sin retorno. La investigación pictórica aunque sea parcial, es siempre total. En los cuadros hay una filosofía de la visión a través de las formas. No es casual que en la pintura holandesa un interior desierto es digerido por el ojo redondo de un espejo. Esta **mirada pre-humana**²⁴⁶ es el emblema de la pintura. La imagen especular hace el trabajo de la visión entre las cosas. Como todos los instrumentos y extensiones sensoriales, el espejo surge en el camino que va del cuerpo que ve al cuerpo visible. Toda técnica está en función del cuerpo, es técnica del cuerpo, y, por deducción, todo tipo de extensiones sensoriales también. La técnica configura y amplifica la estructura metafísica de una silla. El espejo aparece porque yo soy el que ve y el que es visible, porque existe una **reflexividad de lo sensible**, que traduce y duplica. La persona es un espejo para la persona. El espejo es un instrumento de magia universal que transforma las cosas en espectáculos, los espectáculos en cosas, yo en otro y otro en mí.

Campos morfogenéticos

El punto de vista holístico, holográfico y multidimensional de los paradigmas creativos de este territorio encuentra soporte en el pensamiento de Merleau-Ponty y resonancia en el **concepto expandido de materia y energía** que se refleja en la **hipótesis de causación formativa** (Sheldrake 1990²⁴⁷). A través de esta hipótesis se especula con la existencia de **campos escondidos que orientan todas las etapas de la morfogénesis y de las formas finales de las cosas**, incluyendo el comportamiento. La causación formativa no supone formas eternamente determinadas como en el sistema aristotélico. A partir de una analogía con un plano de arquitectura –ideas- que sólo se puede realizar a través de la colaboración con los materiales –materia- necesarios para la construcción se sugiere la **unión entre los conceptos de energía y materia**.

El destino de cualquier grupo de células en un embrión está determinado por un principio orientador externo a las células al que Hans Driesch denomina **entelequia**. La entelequia es una palabra griega (*en-telos*) cuya derivación indica algo que lleva en sí mismo su finalidad u objetivo; contiene el objetivo hacia el cual se dirige un sistema

²⁴⁶ Ver sentidos ectópicos en esta investigación. Esta aportación de Merleau-Ponty contribuye a aclarar la función de los órganos y sentidos ectópicos. En la experiencia plástica paralela a esta tesis he trabajado sobre este tema.

²⁴⁷ Este autor está formado en Ciencias Naturales, es Doctor en Bioquímica por la Universidad de Cambridge, donde ha sido Fellow en Clare College, y está formado en Filosofía por la Universidad de Harvard. Además ha sido investigador de la Royal Society en Londres. La hipótesis de la causación formativa “propone que los campos morfogenéticos desempeñan un papel causal en el desarrollo y mantenimiento de las formas de sistemas a cualquier nivel de complejidad. En este contexto, se considera que la palabra forma incluye no sólo la apariencia de la superficie externa o límite de un sistema, sino también su estructura interna. Llamamos causación formativa a esta causalidad de forma mediante campos morfogenéticos para distinguirla del tipo energético de causalidad del que ya se ocupa la física” (Sheldrake, 1999:86).

bajo control (Sheldrake, 1989:57). Así si se interrumpe un curso normal de desarrollo, el sistema puede alcanzar el mismo objetivo de otro modo²⁴⁸.

El concepto de entequeia y de campos morfogenéticos derivan de la misma idea formulada por Aristóteles por cuanto señalan que las formas son causadas por agentes que guían sus procesos de generación hacia sus formas específicas finales.

Los campos están asociados a la idea de campo áurico²⁴⁹, que pueden ser vistos por personas con poderes psíquicos. **Resonancia mórfica** es el modo como las formas se afectan mutuamente a través de su participación en el campo morfogenético²⁵⁰. En mi opinión aquí se encuentra una clave para el estudio de la **sensibilidad táctil** que supera las barreras del tiempo y del espacio.

El término ‘percepción extrasensorial’ se refiere a los fenómenos que no pueden ser explicados a través de los sentidos conocidos (Sheldrake, 1993). La sensación de estar siendo mirado y la **telepatía** son normales y que muchas personas las han experimentado, pero desde el punto de vista teórico materialista sobre la mente, que es la perspectiva aún en vigor en la ciencia, estos fenómenos parecen paranormales. El término paranormal suscita dudas sobre lo que se considera normal. Según el paradigma científico materialista, como la mente estaría confinada dentro de la cabeza no podría hacerse cargo de ningún fenómeno parapsíquico, y así estos fenómenos no pueden

²⁴⁸ H. Driesch “consideraba que el desarrollo y la conducta se encontraban bajo una jerarquía de entequeias, que procedían, y estaban subordinadas, de la entequeia global del organismo [y también afirmaba que] la regulación, la regeneración y la reproducción demuestran que en los organismos vivos hay algo que sigue existiendo como un todo aunque se eliminen las partes del todo físico, que actúa sobre el sistema físico, pero no forma parte del mismo. Llamó entequeia a este factor causal no físico. Postulaba que [...] el sistema nervioso proporciona los medios para que un animal se mueva, pero la entequeia organizaba la actividad del cerebro, utilizándolo como un instrumento, al igual que un pianista con su piano. [...] En este caso la conducta podría verse afectada por lesiones cerebrales, como la música interpretada por el pianista se vería afectada si se averiara el piano; pero esto sólo demostraría que el cerebro era un medio necesario para la conducta, como el piano es necesario para el pianista” (Cita del autor en *Science and Philosophy of the Organism*, recogida por Sheldrake (1989:57).

²⁴⁹ Campos áuricos son campos de energía que parecen existir alrededor de los seres vivos, y que aparecen en las fotografías Kirlian como emanaciones luminosas en forma de llamas. Estos campos áuricos han sido primeramente identificados a través de la fotografías *Kirlian*, pero posteriormente estos campos fueron considerados meros efectos que resultaban del tipo de aparatos y de los métodos fotográficos usados. Sin embargo, como afirman Briggs y Peat, los estudios más rigurosos sido conducidos por Harold Saxton Burr quien encontró los denominados Campos-L, huellas dactilares eléctricas, y estudió los campos eléctricos humanos. Este científico descubrió que los campos cambian de acuerdo con los movimientos de los organismos en el medio ambiente. Afirmaba que estos campos eran sensibles a otros campos en medio ambiente tales como la gravedad y la radiación solar, y que no eran sólo efectos de cambios en la materia, sino que, de hecho, podían causar ellos mismos cambios en la materia a la que estaban asociados. Otros informes científicos hablan de la capacidad de regeneración de miembros amputados en los mamíferos si las zonas terminales de la amputación son estimuladas por la electricidad. Este investigador descubrió campos regulatorios biológicos, campos que no están dentro de nuestro sistema nervioso, que residen en algún lugar fuera de él.

²⁵⁰ Estos campos serían un nuevo tipo de campo, como los campos electro-magnéticos gravitacionales o los campos de materia cuántica, y serían de varios tipos: (1) campos morfogenéticos, que regulan el desarrollo de animales y plantas, configurando sus formas; (2) campos de comportamiento que organizan el comportamiento de animales modelando las actividades de las células nerviosas en sus cerebros; (3) campos sociales que ponen en relación a los miembros de grupos sociales y ayudan a coordinar sus actividades de tal modo que la sociedad actúa como un simple organismo, como sucede en colonias, bandadas de pájaros, cardumes de peces o manadas de lobos. Todos los tipos comparten las mismas propiedades y contienen la memoria resultante de un proceso que se llama “**resonancia mórfica**”.

suceder. Sin embargo, ¿cómo interpretaría cualquier científico de siglos anteriores el conocimiento sobre los campos electromagnéticos, la Teoría de la Relatividad, la Física Cuántica o los aparatos electrónicos que usamos hoy todos los días?²⁵¹

El tacto mental extenso

El séptimo sentido es real cuando consideramos que la mente se extiende más allá de los límites físicos del cuerpo: “las mentes se extienden a través de campos que relacionan el organismo con su medio ambiente y entre sí. Estos campos pueden ayudar a explicar la telepatía, la sensación de estar siendo observado y otros aspectos del séptimo sentido, pero, más importante aún, ayudan a explicar la percepción normal. Nuestras mentes se extienden en el mundo uniéndonos a todo lo que vemos” (Sheldrake, 2003:9).²⁵²

Hay una analogía entre los campos magnéticos y gravitacionales que se forman alrededor de cuerpos, y que producen efectos a distancia -los campos magnéticos alrededor de los magnetos y los campos gravitacionales alrededor de los cuerpos materiales y de los planetas-, y los campos de la **mente extensa**, que no estarían confinados al cráneo, ya que su actividad depende de campos invisibles que también producen efectos a distancia.

Si la mente se extiende hacia el mundo alrededor, la visión envuelve un doble proceso, un movimiento hacia dentro de la luz y una proyección hacia fuera de

²⁵¹ Thomas Kuhn había visto que, en cualquier época, “los fenómenos que no se encajan en el modelo o paradigma dominante son descartados o ignorados o rechazados. Son considerados anomalías. Sin embargo, para la incomodidad de las teorías dominantes, ellos persisten. Tarde o temprano la ciencia tendrá que expandirse para incorporarlos” (Sheldrake, 2003:3). De acuerdo con el universo matemáticamente perfecto de la física newtoniana, los meteoritos no podían caer al azar desde el cielo, ya que la existencia de meteoritos era una anomalía, y cada vez que alguien afirmaba haberlos visto caer, la ciencia debía apresurarse a clasificar el hecho como ilusión o superstición. Esto nos recuerda los límites históricamente variables tanto de los conceptos científicos como de las realidades que la ciencia acoge bajo su manto: “las fronteras de lo normal no son fijas, pero cambian de acuerdo con las ortodoxias científicas. En el curso del siglo XX el materialismo se ha trascendido a sí mismo a través de la Física [...] La materia no es más la realidad fundamental, como lo fue para el materialismo anterior. Los campos y la energía son ahora más importantes que la materia. Las últimas partículas de la materia se han transformado en **vibraciones de energía dentro de campos**. Las fronteras de la normalidad científica están otra vez cambiando con el incipiente reconocimiento de la realidad de la conciencia. Los poderes de la mente, hasta ahora ignorados por la Física, son la nueva frontera científica” (Sheldrake, 2003:4).

²⁵² Por eso, cuando miramos a alguien que no sabe que le estamos mirando por detrás esta persona, muchas veces, se gira y nos mira directamente. Para este autor tanto este fenómeno como la telepatía no podrían suceder si la mente, y la atención, estuvieran limitadas al interior de la cabeza. Enlazo estas ideas de Sheldrake con las Teorías de la Visión del Medio y de la Extramisión en las que, además de la participación del medio, hay una emisión de substancia corporal en el proceso de percepción: el “fuego intraocular” (Platón) que sale a captar el objeto y regresa por el mismo camino para formar una imagen espejada; o la imagen recibida por el ojo que retorna al objeto posteriormente para su verificación; o la imagen que es producida en el aire, el principio de que lo similar es percibido por lo similar y la correspondencia entre el fuego interno y el fuego externo; el ojo emana el “fuego visual” y este “fuego visual” se funde con su similar, es decir, la luz solar, para formar un cuerpo homogéneo, singular, que se extiende desde el ojo hacia el objeto visible. El poder visual usa este cuerpo como un intermediario material, un medio óptico, entre el objeto visible y el ojo. Después, este cuerpo retiene los movimientos –emanaciones– de cualquier cosa con la que entra en contacto y los transmite al alma del observador. La visión resulta del encuentro entre la emanación proveniente del objeto y el cuerpo material intermediario formado por la fusión del “fuego visual” emanado por los ojos con la luz solar. La transmisión de los movimientos –que son producidos por partículas de diferentes tipos– de los objetos captados por el cuerpo intermediario producen sensaciones –diferenciadas según el tipo de partícula– en el alma del observador.

imágenes, lo que contrasta con la teoría dominante de que es un proceso de vía única desde fuera hacia dentro²⁵³.

Pero las teorías actuales están basadas y limitadas a lo que ocurre en el cerebro y sus mecanismos; no explican por qué experimentamos conscientemente lo que vemos, tanto la presencia material como el sentido de lo que vemos, ni tampoco explican por qué cuando vemos algo, por ejemplo un libro, no tenemos la sensación de que esté dentro de la cabeza, pues de acuerdo con la teoría la imagen debería parecer que está ahí. Experimentamos la imagen fuera del cuerpo, justo en la posición donde se supone que está el objeto. Las teorías dominantes entran en conflicto con nuestras experiencias más inmediatas y directas, pues, para la ciencia contemporánea, toda la experiencia se supone que está dentro de la cabeza no donde parece que está: “la idea básica que propongo es tan simple que es difícil de entender. Tu imagen de este libro está justo donde parece estar, en frente de los ojos, no detrás de los ojos. No está dentro del cerebro. Tu mente está proyectándola hacia fuera adonde parece estar” (Sheldrake, 2003:12). Lo que percibimos es una imagen en nuestras mentes, no en un cráneo físico, **sino en la mente que se extiende para tocar lo que vemos**²⁵⁴

Pseudopodium visual mental

La hipótesis de la mente que se extiende a través de campos mentales –o campos mórficos- tiene muchas evidencias en la experiencia personal de cada uno, especialmente en la sensación de ser observado y la **telepatía**²⁵⁵. La metáfora de una ameba (Sheldrake, 2003), que es un ser que se extiende en todas las direcciones,

²⁵³ De acuerdo con las teorías actuales, adoptadas por la ciencia neurofisiológica y todas las ramas que estudian la visión, la luz viene de los objetos a través del campo electromagnético y entra en los ojos y las lentes que ahí se encuentran, enfocan la luz y forman una imagen invertida sobre la retina. La acción de la luz sobre la retina provoca cambios eléctricos en los bastoncillos y conos retinianos, y estos a su vez desencadenan cambios en los nervios que les conectan a las células del cerebro. A continuación surgen impulsos nerviosos en los nervios ópticos y en el cerebro que dan origen a complejos patrones de actividad eléctrico-química.

²⁵⁴ Estas afirmaciones las podemos enlazar con las primeras preocupaciones de los Atomistas y partidarios de las teorías de la extramisión que se preguntaban si la sustancia visual podría llegar a las estrellas, como en aquellas palabras de Avicena en *De Anima*, “¿Qué podríamos decir al respecto del firmamento cuando lo observamos? ¿Podemos decir que el firmamento se transforma en la naturaleza del rayo visual para hacerse sentiente con él, como si fueran una sola cosa, de tal modo que [el rayo] encuentra Saturno y lo ve entero, y también Júpiter y otras grandes estrellas? (Lindberg, 1993:46) Para los niños, hasta los 11 años, la mente se extiende en el mundo a su alrededor y, por educación, después aprenden la versión “científicamente correcta” de la mente dentro del cerebro, como ha demostrado Piaget. Como las premisas científicas son señal de conocimiento, y nadie quiere parecer ignorante, no se contrasta la evidencia de las experiencias sistemáticamente violadas por la teoría dominante (Sheldrake, 2003:13). Pero la experiencia que tenemos de nuestro cuerpo está en el cuerpo, no en la cabeza, la experiencia directa es consciencia. La consciencia afecta a la actividad cerebral y, en contrapartida, los cambios en la consciencia pueden ser producidos por cambios en el cerebro por el uso de drogas, estimulación eléctrica o enfermedad cerebral; aunque se produzca una relación entre la actividad mental, es decir, la consciencia, y el cerebro físico, eso no prueba que la mente sea el cerebro. Por otro lado, el concepto de mente extensa es común en las religiones y en la historia de la visión. Sheldrake apunta que incluso en nuestro lenguaje están los ecos de esta forma de ver la realidad, por ejemplo en las palabras atención e intención, cuya raíz latina es *tendere*, que significa extender: en ‘atención’ (*ad+tendere*) es ‘extender hacia’ y en intención (*in+tendere*) es ‘extender hacia el interior de’ y extensión es ‘extender hacia fuera’. La atención y la intención son los elementos que extienden nuestras mentes más allá del cuerpo, son conceptos que me ayudan a construir la idea de paradigma creativo.

²⁵⁵ A través de estos campos mórficos (morphe=forma) “tanto los animales como las personas pueden sentir cosas y actuar a distancia” (Sheldrake, 2003:16).

proyectándose en el mundo a través de *pseudopodium* o pies falsos sugiere la hipótesis de que “en la atención visual, la mente se enfoca en una persona, animal, planta, máquina, lugar, objeto o campo visual en particular. Un pseudopodium visual se extiende desde el cuerpo para tocar el objeto de la atención y, haciéndolo, lo afecta” (Sheldrake, 2003:265).

Hasta aquí hemos visto algunas teorías holísticas que nos ayudarán a comprender los modos de percepción presentes en los paradigmas creativos que se manifiestan a través de un concepto integrado de la experiencia perceptiva y del conocimiento. Son paradigmas creativos que buscan re-situar el papel del sujeto, el artista, el ser humano, en el centro de un mundo al que está conectado sensorial y espiritualmente, un centro que, a la vez, convive con múltiples centros en una perspectiva holográfica de la existencia y de la identidad. Hemos visto cómo estos conceptos que impregnan estos paradigmas dan posibles respuestas a la nostalgia contracultural de los años 60 y 70, nostalgia que ha estado presente tanto en teorías como en prácticas artísticas. También hemos repasado las nuevas teorías que recuperan antiguas nociones sobre la visión de la teoría de la extramisión y las amplían multidimensionalmente.

En síntesis, la Matriz del Árbol del Arte se construye con la colaboración de varios pilares y ladrillos provenientes de varias disciplinas. El primero es la relación entre la visión y el tacto, el hilo que entreteje los conceptos de trans-sensorialidad e intersubjetividad, o co-creación. El segundo pilar viene de los conceptos de continuo energía-materia, sostenidos por la ciencia contemporánea, que permiten la noción de un observador participante en un universo conectado y la construcción de la noción de intersubjetividad multidimensional. La intersubjetividad multidimensional es el tercer pilar sobre el que construyo la Matriz. Esta intersubjetividad, o co-creación, se manifiesta a través de (1) lo físico no-simbólico (2) lo cultural/ lo político (3) lo emocional (4) lo trascendental y (5) lo multidimensional.

Apoyo la explicación de cada una de estas formas de co-creación en conceptos inspirados por, o extraídos de, varias disciplinas para configurar los territorios. Estos conceptos, que aparecen en la Lámina III, son:

Territorio II: imágenes como simulacros, réplicas, el tacto de la luz sobre el ojo (Demócrito, Epicuro, Platón, Aristóteles, Lucrecio, Atomistas, Bacon), el aire como instrumento óptico (Platón, Cicerón), imagen retiniana (Platter, Kepler) visión no-simbólica (Deleuze y Guattari), sinestesia (Denis), relación entre ver y nombrar (Eisner), la visión como bastón (Diderot), espíritu visual, visión táctil, contorno puro y percepción a través del hemisferio derecho del cerebro, la ceguera, el arte de describir, (Hunain, Nicholaïdes, Edwards, Alpers, Diderot, Barasch, Jay), colores nativos, tinte física (Duchamp), conocimiento directo y atención difusa, ojos distraídos, teoría de la Gestalt, automatismos físicos (Ehrenzweig), intuición metafísica (Bergson), Merleau-Ponty, perceptos, fenómenos post imágenes (Denis).

Territorio III: circularidad (Barthes), looping retroactivo (Morin) construcción intersubjetiva de la identidad artística (Ogilvy), muerte del autor (Foucault, Barthes, Derrida), construcción intersubjetiva del significado (Wittgenstein, Tejerina), construcción retroalimentada del imaginario colectivo (Berger & Luckman), integración teorías de la intromisión y extramisión, (Alzahen), visión óptica y lejana (formalistas), imagen y mundo como producto de una actividad simbólica (Cassirer), la visión a través de modelos, la perspectiva (Al-Kindi, Euclides, Jay), nostalgia y la contra-cultura

(Berger, Berger & Luckman, Derrida, Barthes, Foucault), imágenes de imaginación y memoria (Denis), visión como aprendizaje (Sacks, Piaget, Inhelder, Berkeley), fragmentación sensorial (Marx, Kant, Foucault, W. Benjamin, Crary).

Territorio IV: automatismos emocionales, alteración de la consciencia (Walsh y Vaughan), intuición metafísica (Bergson), sentidos internos, relación psicología-biología (Maine de Biran, Goethe), imágenes mentales consecutivas, de memoria y eidéticas (Denis), aislamiento perceptivo, estimulación rítmica, visualizaciones, imágenes involuntarias, hipnagógicas, hipnapómpicas, oníricas (Denis y varios autores), relación fisiología-psicología (teoría de la Gestalt), imágenes del inconsciente, subconsciente (Freud).

Territorio V: alteración de la consciencia (Walsh y Vaughan), automatismos espirituales, ceguera como forma de acceder a la mente profunda (Erhenzweig, Barasch), pensamiento sin imágenes (Wurzberg), ojo nouménico, intersubjetividad transcendental (Husserl), orden abstracto metafísico (Pitágoras), arquetipos, inconsciente colectivo, entelequia (Jung, Sheldrake), voluntad artística (Riegl).

Territorio I: sinestesia (Müller, Sheldrake, Bergson, Nicolaïdes, Shopenhauer), intuición, visión holística de la unidad, unidad de la substancia (Spinoza), percepción directa, sentidos sutiles (taoísmo, filosofías místicas, Steiner), barroco ‘scopic regime’ (Jay), mente extensa, campos morfogenéticos, concepto expandido de materia y energía, resonancia mórfica, entelequia, tacto mental extenso, pseudopodium visual mental (Sheldrake, Aristóteles), percepción y consciencia, cuerpo como pivot del mundo (Read, Merleau-Ponty)

En este capítulo que se cierra hemos tenido acceso a una visión de conjunto, trans-disciplinar y trans-temporal, de las teorías sobre la visión y el tacto para comprender los modos perceptivos trans-sensoriales e intersubjetivos de los paradigmas de cada uno de los territorios.

Ahora, en el siguiente capítulo, veremos cómo estos conceptos se manifiestan en las prácticas generadas por los paradigmas creativos de los artistas, a través del análisis de sus glosas y sus obras.

Capítulo IV

Procesos trans-visuales y el silencio del yo artístico: trans-sensorialidad, multidimensionalidad, intersubjetividad y percepción consciente y subconsciente²⁵⁶

Este capítulo está dividido en cinco partes. En la primera parte veremos la definición del concepto de proceso trans-visual enlazado con el concepto de silencio del yo artístico. Estos conceptos se derivan de la trans-sensorialidad y de la intersubjetividad: de la co-creación a través del tacto del otro en las formas de la alteridad como (1) naturaleza física, Territorio II, (2) cultura, Territorio III, (3) naturaleza subconsciente emocional, Territorio IV, (4) lo sutil-transcendental, Territorio V y (5) lo holístico y multidimensional, Territorio I.

En la segunda parte analizaremos la presencia del silencio en otros campos y su traducción al campo del arte. También incidiremos sobre los procesos específicos de silencio generados en el campo artístico para ver cómo los conceptos trabajados en el Capítulo III están presentes en los paradigmas creativos de los artistas. En la tercera parte veremos los dos tipos de procesos trans-visuales de silencio del yo artístico, el inconsciente y el consciente, como introducción al apartado cuarto, donde estudiaremos el silencio del yo en las prácticas artísticas y trataremos de conocer los métodos conscientes para silenciar al yo artístico usados por los artistas. La quinta parte se enfocará hacia el análisis de aquellas situaciones en las que se produce la coexistencia de varios paradigmas artísticos en un artista.

4 . 1

Definición de proceso artístico trans-visual y proceso trans-visual de silencio del yo artístico

Todo proceso artístico supone un conjunto de operaciones trans-sensoriales, multidimensionales, intersubjetivas y perceptivas, conscientes e inconscientes, que un artista realiza cuando, a través de su paradigma creativo, entra en contacto con su realidad interna o externa, la percibe y la transforma en algo que transmite a los demás. Todo proceso artístico es, concomitantemente y en diferentes grados, un proceso artístico trans-visual –por ser trans-sensorial- y de silencio del yo artístico –por ser de co-creación o intersubjetividad-.

Los paradigmas creativos de cada artista se pueden observar en sus motivaciones, glosas y acciones sobre cómo percibe, transforma y transmite lo que

²⁵⁶ Ver el Capítulo III “Topología teórica” para las definiciones de estos términos.

percibe. Muchas veces estos modos de actuación son distintos en cada fase del proceso de creación pues los artistas no actúan siempre de la misma manera. A la hora de aplicar el concepto de silencio del yo artístico en contraposición al de presencia del yo artístico es necesario discernir entre las fases del proceso creativo, es decir, entre la fase de percepción (atención-intención), transformación y transmisión.

Estos dos términos –silencio versus presencia- los relaciono con dos polos opuestos²⁵⁷ en los procesos artísticos trans-visuales: el polo del silencio y el de la presencia del yo artístico. Los dos polos no son puntos aislados en el espacio; son los extremos de un continuo que presenta diferentes grados de ambos elementos en cada punto del eje. Siempre hay algún grado de silencio del yo artístico –de trans-sensorialidad y de intersubjetividad- en un proceso trans-visual, aunque sea solamente en una de las tres fases del proceso artístico (captación, transformación y transmisión), pero aunque todo proceso artístico sea, en algún grado, trans-visual y de silencio del yo artístico, nos podemos encontrar con múltiples situaciones. Por eso es necesario conocer en qué grados se desarrollan estas características.

En un lado, hay procesos artísticos en los que se da una baja presencia de silencio del yo artístico y, en el otro extremo, encontramos situaciones en que hay un alto grado de silencio del yo artístico, con toda una serie de casos distintos entre los dos extremos.

Cuanto mayor es la apertura del artista, y la multiplicidad de sus paradigmas de co-creación, es decir, cuanto más procesos de intersubjetividad en distintos territorios desarrolle un artista a través de sus paradigmas creativos, mayor será el grado de silencio del yo artístico en su poiesis. Así, un artista cuya obra en su conjunto presente un alto grado de silencio del yo artístico es aquel en el que hay un elevado nivel de multiplicidad, por lo tanto multidimensionalidad, trans-sensorialidad e intersubjetividad en sus distintos paradigmas artísticos. Y un proceso de alto grado de silencio del yo artístico es aquel en que se presenta un elevado grado de multiplicidad, por lo tanto multidimensionalidad, trans-sensorialidad, intersubjetividad, en el mayor número de fases del proceso creativo. Es decir, que para un proceso artístico específico el artista busca conscientemente múltiples formas de co-creación silenciosa con las formas específicas de la alteridad en cada territorio, según su especificidad.

Para los casos de bajo grado de silencio la situación es justamente la contraria. En estos casos, el artista desarrolla su obra muy atado a algún tipo de especificidad territorial, y aunque siempre se produce la co-creación y la intersubjetividad hay límites precisos autoimpuestos. Un proceso artístico de bajo grado de silencio del yo artístico sería aquel en el que se produce una resistencia, una censura, o una negación a admitir la presencia y la emergencia de otras formas de la alteridad, aunque esta resistencia no es capaz de anular por completo ni esta emergencia ni esta presencia. El motivo está en el hecho de que la percepción se realiza exclusivamente y acríticamente a través de la lente de la mente intelectual, cultural o superficial pero, aún así, tanto la mente profunda como otras formas de alteridad surgen en los márgenes de modo inconsciente, o a través de la intersubjetividad que caracteriza toda creación artística.

²⁵⁷ Jung define el concepto de polos opuestos como “términos u objetos que en cuanto a su significado están unidos por una relación de exclusión, pero en cuanto a su fuerza de significación están, al contrario, unidos por una relación de tipo polar que los mantiene en estado de tensión” (Pieri, 2002:356).

Hay artistas que buscan deliberadamente, conscientemente, la intersubjetividad, o co-creación, a través de los procesos específicos de cada territorio, es decir, con lo físico no-simbólico (T-II), con la naturaleza emocional, subconsciente (T-IV), con la cultura (T-III), con lo sutil (T-V) o de modo holístico, nómada (T-I).

Esta actitud artística consciente, que busca deliberadamente la modificación o el silencio del modo de operar dominante del intelecto o mente de superficie, y reconoce las operaciones de las otras formas de la alteridad, es la bisagra que separa un proceso artístico trans-visual de alto grado de presencia del yo artístico de otro de alto grado de silencio del yo artístico. Es una actitud que se manifiesta a través de cada uno de los territorios y asume distintas formas en función de sus específicas relaciones con la intersubjetividad o co-creación, típicas de cada uno de ellos.

Dando por cierto que todo proceso artístico es en algún grado trans-visual y de silencio del yo artístico es necesario conocer los paradigmas creativos de los artistas en relación con las características de todo proceso creativo. Estas actitudes pueden ser observadas, y de algún modo medidas, en función de su intención o postura frente al **uso de métodos** para silenciar la mente superficial, cultural, intelectual.

Así es posible ver que, en cuanto al tipo de actitud con relación al silencio del yo artístico, hay dos posibilidades, una consciente y otra inconsciente. La primera, la actitud de silencio consciente, es la que vemos en artistas que deliberadamente buscan métodos de trabajo específicos y conscientes –proposicionales- de silenciar el yo artístico. Entre estos métodos pueden inclusive existir procesos contraculturales intelectuales, pero orientados a la disolución de los patrones aprendidos, conviviendo con métodos sutiles de potenciación de la percepción de la mente profunda, subconsciente.

La segunda posibilidad de actitud con respecto al silencio es la de silencio inconsciente, en la que se dan varias circunstancias distintas. En algunos casos, el artista deja que se cuele el modo perceptivo propio de la mente profunda pero no lo hace a través de métodos claros que permitan aflorar el subconsciente. Este podría ser el caso de Die Brücke²⁵⁸.

En otros casos su práctica creativa está completamente inmersa en un proceso de intersubjetividad extrema, donde se superpone la presencia de múltiples yoes artísticos. Son artistas que trabajan a partir de citas de otras obras, o de modelos estilísticos, formales, procesuales o perceptivos desarrollados por otros artistas, u otras culturas, o a partir de teorías provenientes de otras disciplinas. Aunque las admitan en sus glosas, es bastante infrecuente que esta forma de participación por diferido, e involuntaria por parte del artista citado, sea asumida como co-creación por el artista que la promueve; la obra sigue siendo su obra, única y exclusivamente suya, con todas las derivaciones legales sobre derechos autorales y de imagen que pueda conllevar. Estos últimos son casos de procesos trans-visuales y de silencio inconsciente del yo artístico.

La discriminación entre actitudes conscientes e inconscientes en la co-creación, se establece a partir del *uso consciente de métodos del silencio del yo artístico* en cualquiera de las fases de la creación de la obra. El uso de estos métodos puede ser verificado y registrado, y esta información puede ser obtenida especialmente de las declaraciones verbales del artista.

²⁵⁸ Sobre este grupo ver apartado 4.3.1.

No trato al artista como un bloque monolítico. Considero que un artista puede desarrollar un proceso trans-visual de presencia del yo artístico en algunas obras, o un proceso trans-visual de silencio del yo artístico en otras, sin que haga de este tipo de actitud una constante en su poética general. Lo mismo sucede respecto a las fases de la creación. El artista puede usar métodos de silencio del yo solamente en una de las fases y métodos no silenciosos en las demás. En realidad estas situaciones son las más frecuentes, pues es muy difícil encontrar casos en los que los paradigmas creativos de un artista sean iguales en relación con el silencio del yo en todas las fases y en todas sus obras.

El silencio del yo artístico en síntesis se presenta de dos formas: como silencio del yo artístico consciente e inconsciente.

4.2

El silencio del yo

*“Me he convertido en un globo ocular transparente;
no soy nada, lo veo todo”*
Emerson

Este apartado tiene dos partes. En la primera trataré el tema del silencio del yo artístico para ver cómo ha sido construido, en parte, a partir de las aportaciones de otros campos que, luego, han sido trasladadas al arte. En la segunda parte me centraré en cómo el arte ha desarrollado métodos específicos de silencio del yo artístico.

4.2.1 Los orígenes del silencio del yo artístico

Muchos artistas²⁵⁹ de diversas disciplinas han intuido a lo largo de la historia que para distanciarse de las “mitologías del ego”²⁶⁰ tenían la necesidad de restringir en su quehacer el control ejercido por el intelecto, la cultura, representada por su yo artístico personal. Para conseguir esta “fusión subjetiva con el objeto de conocimiento” (Eisner), por un lado, se han valido de diversos métodos procedentes de otros



Los paradigmas creativos de artistas que desean reducir el control del intelecto están con mayor frecuencia en los Territorios I, II, IV y V.

²⁵⁹ André Breton, André Masson, Miró, Max Ernst, Robert Morris, Rudolf Rainer, Willem de Kooning.

²⁶⁰ Esta expresión ha sido usada por Berger (1989).

campos del conocimiento y, por otro, han desarrollado métodos específicos a través del arte. A estos métodos los denomino métodos de silencio del yo artístico²⁶¹.

En distintos campos de la vida, el arte, la ciencia²⁶², la religión, la filosofía, el psicoanálisis y en otras culturas no occidentales, se han producido intentos de salir del acuario de la visualidad o nunca han estado dentro de él. Estos modos de rebelión han sido capaces de conformar distintos cuerpos de pensamiento; unos que vienen durando siglos, mientras que otros han tenido desarrollos mas efímeros y puntuales. Sin embargo, aunque distintos en el modo, tiempo, espacio y en la duración, todos los tipos de rebelión están unidos por un mismo elemento constante, invariable, que está presente en cada uno de ellos. Son manifestaciones diferenciadas de un mismo elemento que, en cada situación, es el núcleo que guía todas la situaciones de rebelión para salir del acuario: la búsqueda de silencio del intelecto, yo o ego. El silencio del yo es el elemento esencial, un elemento invariable, una constante que está presente en cada una de las situaciones y que funciona como el hilo conductor, cuya presencia puedo identificar en cada uno de estos momentos de rebelión para salir del acuario, y en diversos momentos de la historia del arte e, incluso, de mi experiencia artística personal.

Esta búsqueda del silencio del intelecto o del yo –el elemento constante– se manifiesta en cada uno de los campos en distintas épocas y lugares, con distinta fuerza y duración –elementos variables–, y se adapta a diferentes modos en función de la naturaleza del campo en que actúa como requisito fundamental y previo a cualquier tipo de avance en el campo en cuestión. En las culturas “primitivas” esta búsqueda era la forma de contactar con la divinidad a través de trances rituales, colectivos, o del uso de drogas que permitían la visión extra-sensorial, o la trascendencia a lo espiritual y el contacto con la naturaleza y la divinidad. En el caso de las religiones y sistemas místicos, especialmente los de oriente, como el Budismo, el Taoísmo, y en otros movimientos ligados a la espiritualidad, se trata de la búsqueda del pensamiento más allá de la mente intelectual, de la potenciación de la intuición, a través de métodos de meditación, respiración, superación de los deseos. Se trabaja lo extra-sensorial a través de la clarividencia, la clariaudiencia, la telepatía, la clarisentiencia, mediunidad, la intuición o la visualización, como métodos para encontrar el silencio de la mente intelectual y cultural. En el psicoanálisis, la *esquizo-análisis* de Deleuze y Guattari²⁶³ plantea que nos distanciamos de nuestros egos como forma de superar la neurosis, porque ve al ego como el centro responsable de toda enfermedad mental y social. Toma como ejemplo las figuras de los huérfanos (personas que no tienen padres), ateos (personas que no tienen creencias) y nómadas (personas que no tienen territorio) como

²⁶¹ El surrealismo ha sido una fuente que ha abierto muchas vías para estos métodos, los automatismos, los sueños (preferidos de A. Breton), y otros más mecánicos como el frottage, grattage, etc. Sin embargo, posteriormente otros artistas han usado otro tipo de métodos con el fin de acceder a la mente subjetiva o subconsciente y silenciar al yo artístico.

²⁶² Einstein dijo “la sensación [...] se parece al fervor del religioso o al de quien está enamorado. Los científicos suelen preciarse de su capacidad para distanciar el sujeto del objeto, pero gran parte de su más rica tradición surge de la unión entre uno y otro, de la transformación del sujeto en objeto” (Cita de Einstein tomada en Eisner (2004:242).

²⁶³ Para Deleuze y Guattari, en el libro *Anti-Oedipus*, el ego tenía que ser vencido pues representa la mayor fuerza represiva que da validez a la realidad y a la lógica, en detrimento de la sensualidad, a medida que moldea sujetos dóciles y obedientes. Estos autores valoran la experiencia y el proceso como medios para contrarrestar la represión del orden social.

símbolos de esta desindividualización del ego para la salud mental y la liberación de la libido (Berger, 1991:158).

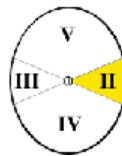
Freud, trató el tema del sacrificio de la libido y el fortalecimiento del ego como un elemento necesario en la orientación de la sociedad hacia el trabajo. En la filosofía, la búsqueda del silencio del yo se registra en la crítica a la cultura occidental y la represión de la libido. Herbert Marcuse²⁶⁴, Michel Foucault²⁶⁵, Ronald David Laing²⁶⁶, Wittgenstein, Merleau-Ponty²⁶⁷, son algunos de sus mayores exponentes.

En el arte la búsqueda del silencio del intelecto, yo o ego, toma la forma de silencio del yo artístico. El arte se alimenta de la vida y está en contacto con todo lo que se produce en otros campos, así que el campo del arte es una especie de microcosmos concentrado, una miniatura de todos los demás campos.

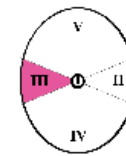
La reproducción de los campos dentro del mundo del arte, en algunos casos,

implica la importación de métodos de búsqueda del silencio del yo presentes en otros campos y, en otros casos, el desarrollo de métodos específicos del campo artístico. Cuando se trata de métodos importados se produce una adaptación de métodos de búsqueda del silencio reciclados o traducidos a las necesidades del arte. Cuando el arte ha desarrollado sus propios métodos de silencio del yo artístico, estos se han orientado mayoritariamente hacia el campo perceptivo sensorial físico o al campo cultural intersubjetivo.

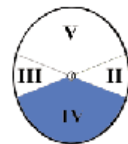
Las aportaciones contraculturales tratan de destruir los modelos estilísticos, simbólicos y perceptivos. Por ejemplo, el concepto de entropía usado por Robert Smithson en sus obras puede ser interpretado como una toma de posición contracultural, con la intención de tratar de resituar la cultura y la percepción, erosionar la dominación de los modelos racionales e intelectuales occidentales, y limpiar el terreno para la emergencia de nuevas posibilidades más libres de las determinaciones socioculturales.



Mente superficial,
no-simbólica
consciente.
Lo físico



Mente superficial
Consciente
simbólica.
**Lo cultural/
lo político**



Mente profunda
subconsciente.
Lo emocional



Mente profunda e intuitiva.
**Lo sutil y
transcendental**

²⁶⁴ Especialmente a través del libro *Eros y civilización*.

²⁶⁵ La idea del Panóptico, así como sus estudios sobre el poder y la salud mental.

²⁶⁶ Para la Nueva Izquierda, un movimiento político de los años 60 y 70, que no creía en los estándares de normalidad que gobernaban la sociedad tardo-industrial, “el concepto de estados autistas y psicóticos como experiencias regenerativas era central”. Ronald David Laing se preguntaba si los estados psicóticos y esquizofrénicos podían ser considerados como intervalos para la cura, como una búsqueda de recuperación y liberación de las condiciones de alienación de la sociedad. Ver Berger (1991:158).

²⁶⁷ Como indica Berger, “si la fenomenología de Merleau-Ponty apuntaba hacia un mundo donde las relaciones claras y articuladas entre los objetos estaban abolidas, en el que la experiencia fuera pura y simple era para aprehender el mundo libre de las condiciones de lógica y razón establecidas por un orden social positivista, científico e industrial” (Berger, 1991:67).

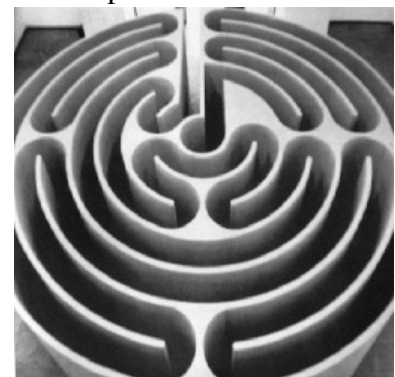
Los discursos de algunos artistas ayudan a perfilar los paradigmas creativos espirales en relación con el silencio del yo artístico, por territorios, como veremos más adelante.

Observando la experiencia artística, a través de la multidimensionalidad de sus manifestaciones en el tiempo, vemos que los artistas transitan por varios territorios mentales en sus prácticas. Estos territorios se podrían diferenciar en tres niveles de conciencia en la mente humana²⁶⁸:

- a) la mente consciente intelectual, que también es el nivel de la mente superficial, o yo o ego consciente y personal (consciente en Freud/ orden simbólico en Lacan/ autoconsciente en Hegel/ mente superficial –gestáltica- en Ehrenzweig). Esta mente estaría dividida en un fase no-simbólica y otra simbólica, pero ambas se orientan hacia lo externo;
- b) la mente subconsciente, profunda, instintiva, colectiva (Pre-consciente como división del inconsciente en Freud / Orden imaginario en Lacan/ mente profunda –anti-gestáltica- en Ehrenzweig).
- c) y la mente superconsciente, profunda, intuitiva, espiritual, divina (Inconsciente en Freud/ Orden Real en Lacan / Autodescubrimiento del espíritu en Hegel).

La mente consciente funciona a través de los cinco sentidos externos, visión, tacto, audición, gusto y olfato. Se considera que el sentido de la vista es el que está más desarrollado y controla, en gran parte, nuestra forma de percibir el mundo, dominando sobre los demás sentidos. El intelecto - que en el campo artístico puede ser considerado el yo artístico personal, o simplemente como yo artístico- tiene en la visión física su instrumento más poderoso. Por otro lado, la mente profunda se manifiesta en el arte como (1) los modos de operación de la mente profunda subconsciente (emoción, memoria personal y colectiva, imaginación, imaginario) y (2) de la mente profunda superconsciente, intuitiva (las grandes verdades abstractas, el sentido de lo espiritual, el sentido de la vida, la superación de las dualidades, el tiempo eterno, inconsciente colectivo, arquetipos, memoria de la naturaleza).

Varios son los métodos, traídos de otros campos, empleados por los artistas para silenciar conscientemente el yo artístico. Del campo de lo espiritual, los artistas se han interesado por el pensamiento más allá de la mente intelectual, el uso de la intuición a través de métodos de meditación, respiración, o las posibilidades de la recepción extra-sensorial, clarividencia, clariaudiencia, telepatía, clarisenciencia, mediunidad, intuición y visualización.



Philadelphia Labyrinth
Robert Morris, 1974
Instalación en el
Instituto de Arte Contemporánea,
University of Illinois, Pensilvania,
Guggenheim Museum N. York
Colección Panza.
En los laberintos Robert Morris
pone en evidencia los procesos
culturales de descentramiento del
yo.

²⁶⁸ Tomamos esta clasificación como una síntesis de las declaraciones realizadas por los artistas sobre su relación con el cuerpo, la mente y el espíritu, y cómo eso se refleja en su proceso de trabajo y el pensamiento de Jung, Freud, Steiner, Lacan y Stanislavski.

Ejemplos del empleo de estos métodos podemos encontrarlos en los procesos plásticos de Kandinski, en los automatismos puros surrealistas de Masson²⁶⁹, en la telepatía usada por Polke y en el empleo de la meditación en Bill Viola y Tapiés. Otros, de los que la obra de Robert Morris y Lygia Clark nos ofrecen buenos ejemplos, han tratado de desarrollar métodos para el autoconocimiento a través del arte, como forma de autocuración social y personal. La búsqueda del silencio del yo desde el psicoanálisis se traduce en la búsqueda del silencio del yo artístico en las experiencias de descentralización del ego en los laberintos y dibujos a ciegas de Robert Morris, y en los recitales hipnóticos de Schwitters. Algunos rituales presentes en culturas no occidentales – a través del desarrollo de facultades extra-sensoriales, la clarividencia y el uso de drogas rituales- pueden relacionarse con el uso de la mezcalina por Henry Michaux, como formas de escapar al control del intelecto y de la cultura, o las experiencias trans-sensoriales y trans-disciplinares de Roy Ascott en las que se une la tradición indígena con la tecnología cibernética.

Por detrás de estas prácticas de silencio del yo artístico siempre existe el reconocimiento tácito de algo que supera la mente intelectual y que puede colaborar con la creación artística, una especie de alter ego, un yo ajeno al yo personal, con el cual el artista se alinea y al cual se abre. Por eso es tan frecuente que en estas prácticas el concepto de azar esté tan integrado, pues se abre la puerta a lo desconocido que habita tanto dentro como fuera del artista.

Los métodos de silencio del yo artístico o silencio de la mente superficial, pueden ser clasificados en función de cómo el artista se sitúa con relación a estos tres niveles de la mente, que corresponden a los Territorios del Arte y en función de su enfoque.

4.2.2 La búsqueda del silencio del yo desde la especificidad del campo artístico

También existen métodos específicos del arte para silenciar al yo artístico. Si observamos las formas surgidas de la percepción artística, especialmente aquellas que “parecen fuera de lógica”, podemos comprender las operaciones interiores de la percepción inconsciente (Ehrenzweig, 1953).

Tanto para diferentes culturas, religiones y filosofías²⁷⁰ como para la cultura occidental de varias épocas, el arte ha sido un proceso trans-visual. Para los artistas, el uso de métodos de silencio del yo artístico puede tener fines específicos tanto en relación con su mundo interno como en relación con el mundo externo.

En relación con la trans-sensorialidad y la multidimensionalidad los artistas buscan métodos que:

²⁶⁹ Para Masson “un cuadro siempre remite a lo imaginario. Jean Paul Sartre lo demuestra de modo irrefutable en un importante trabajo. La realidad de un cuadro no es sino la suma de los elementos que lo componen, telas, colores, barniz...Pero lo que expresa es necesariamente algo irreal” (André Masson en Chipp (1995 :467).

²⁷⁰ Podemos citar el caso del sufismo. Mevlana Jalalnddin Rumí creó una danza de carácter cósmico ritual, sama. Se trata de una danza extática ejecutada por derviches, girófagos, que mientras giran sobre sí mismos toman conciencia de su origen sagrado. La danza es acompañada por flautas, tambores y timbales. Esta danza de las esferas representa el giro de los planetas en torno al Sol (símbolo de la fuente divina). La danza es para un sufí simplemente un medio más de aproximación y encuentro con la divinidad. Ver <http://www.ciberpsique.com/printarticle819.html>

- (1) favorezcan el uso consciente de varios sentidos, su extensión y la modificación de los procesos perceptivos en el arte;
- (2) ayuden a limpiar los procesos perceptivos sensoriales de los estereotipos resultantes del control ejercido por la cultura, en especial a través de la visión aprendida a través de modelos perceptivos estereotipados. Este objetivo se desarrolla mediante la restricción del sentido de la visión externa, para potenciar el uso de otros sentidos y acceder a la visión interna;
- (3) extiendan los conceptos de espacio, tiempo y materia, más allá de la dimensión física externa a un concepto de espacio, tiempo y materia de carácter multidimensional, favoreciendo una toma de contacto más intensa con las emociones y lo interno, los modos de percepción de la mente profunda;
- (4) abran camino al uso de los sentidos sutiles. Este camino está casi sin recorrer. Son muy pocos los artistas que se han aventurado en el uso de alguno de los siete sentidos sutiles como proceso de trabajo.

En relación con su mundo externo, algunos artistas han buscado la co-creación con la inteligencia de la naturaleza y con la cultura. Actuando como un revelador de los procesos naturales, con la mínima interferencia de la interpretación, del filtro cultural, que es ejercido por la mente consciente o superficial. Es una forma de encontrar el silencio del yo artístico en la captación de formas y procesos naturales, usando la visión externa libre del control consciente, de la censura, para entrar en contacto con la naturaleza, a la que se reconoce su inteligencia y acción. Por otro lado, también surgen casos de trabajos a través de la inmersión acrítica en modelos culturales o, al contrario, a través de procesos contraculturales.

En relación con el proceso creativo los artistas rechazan el control sobre los resultados. Por ejemplo, en los dibujos realizados con los ojos cerrados, los controles realizados sobre el tamaño del soporte o sobre las relaciones espaciales internas del papel son diferentes de los que se realizan en los dibujos hechos visualmente²⁷¹. En general, los controles espaciales en los dibujos ciegos son táctiles.

También se produce una mayor pasividad, una actitud receptiva por parte del artista. Son ejemplos en que el artista se abre a la recepción de la fuerza, la forma y la materia en las tres fases del proceso artístico, y selecciona los medios más adecuados para que la forma, la materia, el tiempo, el espacio y los movimientos internos y externos sean captados, transformados y transmitidos sin pérdidas.

En relación con su imagen como artista en los paradigmas creativos silenciosos los artistas renuncian, parcialmente, al uso de signos plásticos de origen personal. El artista elige el objeto, la situación y una serie de otras variables para recoger su huella física, emocional o sutil, pero no censura lo que capta, no lo filtra, no lo traduce, no lo interpreta, no utiliza estilos ni signos personales para reconstruir lo que capta o, al menos, lo intenta.

También renuncia a su yo, a su personalidad artística, a través de un resultado que puede ser obtenido de forma semejante por otro artista, o que puede ser reproducido más veces.

²⁷¹ Me refiero a los dibujos a ciegas realizados por el Grupo Intro-visión, Robert Morris, de Kooning y Arnulf Rainer.

Hasta aquí hemos visto algunos aspectos del silencio del yo artístico; cómo esta búsqueda del silencio del yo es antigua y trans-disciplinaria. Hemos revisado algunos de los métodos empleados en otros campos y cómo el arte los ha incorporado a sus prácticas. También hemos apuntado métodos desarrollados desde la especificidad del campo artístico, como aquellos métodos que se concentran en nuevas formas de la trans-sensorialidad y de la intersubjetividad. Ahora pasaremos a ver cuáles son los tipos de procesos de silencio del yo artístico.

4.3

Tipos de procesos trans-visuales de silencio del yo artístico

Hay dos tipos de procesos de silencio del yo artístico, resultando de distintos tipos de trans-sensorialidad e intersubjetividad en los paradigmas creativos. En este apartado nos centraremos sobre los dos tipos de procesos de silencio del yo artístico, los inconscientes y los conscientes.

4.3.1 Procesos trans-visuales de silencio del yo artístico inconsciente

A este tipo corresponden aquellos procesos trans-visuales en los que el artista no usa métodos de silencio del yo artístico conscientemente pero, inconscientemente, permite que afloren otros modos de percepción, de la naturaleza, de la cultura, de la mente profunda, subconsciente, y de lo sutil. Sin embargo, aunque sean procesos trans-visuales y tengan cierto grado de silencio inconsciente de la mente intelectual, el yo artístico personal puede salir inmensamente fortalecido, y ser capaz de generar estilos personales, movimientos colectivos y potenciar la figura del artista como genio, porque el artista trabaja desde su intelecto, desde su yo artístico. Ejemplos de este tipo de procesos trans-visuales de tipo inconsciente (que serán explicados posteriormente) pueden ser:

Territorio II: Cézanne y la visión periférica.

Territorio III: Picasso, en las *Señoritas de Avignón*, por su apropiación de sistemas perceptivos de otras culturas.

Territorio IV: Die Brücke; Gilbert & George; Louise Bourgeois. En sus paradigmas de co-creación consigo mismos a través de la emoción interna.

Territorio V: Malevich; Jorge Oteiza, y la materialización de procesos causales.

Cézanne permite subir a la superficie las formas anti-gestálticas, a través de la visión periférica. El paradigma creativo de Picasso en la obra mencionada es un ejemplo de intersubjetividad, por el uso de modelos perceptivos no occidentales. No lo considero consciente porque no era la intención deliberada de Picasso el silencio del yo artístico.

En 1906, Kirchner afirma en un manifiesto que “cualquiera que exprese, directamente y sin disimulos, lo que le impulsa a crear, está con nosotros” (Stangos,

1991:33). Sobre el fortalecimiento del yo artístico, en los miembros del Die Brücke la “arrogancia de ser único es arquetípica y [...estos artistas] podían haber dicho lo que la poetisa Else Lasker-Schüller escribió a Walden, su segundo marido “nunca se me ha podido medir en los mismos términos que a los demás seres humanos.” Muchos expresionistas reafirmaron un individualismo de esta clase en diversos grados y con justificaciones varias. Si en verdad el expresionismo tiene algún sentido, es el de utilizar el arte para transmitir experiencias personales; para ello la exploración de la personalidad parece ser esencial, y ello exige un cierto grado de pose consciente o inconsciente por parte de aquellos artistas que no están claramente dotados de una personalidad propia. Esto nos ayuda a ver por qué no puede existir un estilo, grupo o movimiento que encarne en propiedad al expresionismo” (Stangos, 1991:36). Pero hay diferencias entre artistas en relación con esta expresión de sí mismos, incluso entre los expresionistas de aquella época.

En alguna de sus obras Gilbert & George han trabajado a partir de un estado alterado de consciencia por el alcohol, para crear irónicamente una escena en la que atacaban cuestiones de identidad, nacionalidad y buen comportamiento.

El caso de Malevich también es significativo: “al rechazar el vínculo con el mundo de los objetos extra-pictóricos, Malèvitch nombra a este arte no objetivo, definiendo su sistema de la supremacía del color puro como Suprematismo [...] Su obra conocida en occidente hace camino en el pensamiento plástico de un siglo en el cual sus adeptos espirituales se llaman Moholy-Nagy, Reinhardt, Newman o Klein, entre muchos otros” (Durozzi, 1997:406-407).

4.3.2 Procesos trans-visuales de búsqueda consciente del silencio del yo artístico

El segundo tipo de procesos trans-visuales de silencio del yo artístico son los de búsqueda consciente del silencio del yo artístico. La co-creación se produce conscientemente con las formas de la alteridad que son: (1) la naturaleza física, en el Territorio II; (2) la cultura, a favor o en contra, en el Territorio III; (3) lo emocional y el subconsciente personal, en el Territorio IV; (4) lo sutil y lo transcendental, en el Territorio V; (5) lo multidimensional en el Territorio I.

Cuando enfoca su atención hacia el exterior, físico (T II) el artista busca la auto-expresión de la naturaleza por encima de su dominio. Cuando enfoca su interés hacia sí mismo (T IV), lo hace más como autocontemplación interior que como autoexpresión hacia el exterior. Intenta la captación automática directa de los contenidos subconscientes, sin contemplación de contenidos previos, o desplaza su atención a los procesos automáticos de naturaleza sutil (T V). Le atrae la experiencia de los conceptos abstractos o simbólicos en la vida, más que su representación. Para lograrlo busca métodos de silenciar el yo artístico. Como analizaremos en algunos casos, el contenido de la obra se hace dentro del mismo artista –obra interior- o dentro del receptor, en aquellas ocasiones en las que el artista pone los medios²⁷² para que el receptor sea capaz de percibir lo que quiere transmitir directamente.

²⁷² Este es el caso de las *Células de percepción*, de James Turrell o del *Laberinto Philadelphia* de Robert Morris.

La diferencia fundamental entre estos procesos trans-visuales y los demás procesos sería que el artista trata de “quitarse de en medio” a través de métodos para el silencio del yo artístico, y busca la transmisión casi indicial²⁷³ de lo que desea transmitir a su receptor, como si pudiera contactar con el receptor y ponerlo en la situación de recibir su obra por inmersión en la idea. En algunos de los casos estudiados este receptor es él mismo. El artista actúa como una especie de vehículo cuyo conductor puede ser la naturaleza o la mente de otra persona. Esto no implica que no haya una forma de recepción secundaria de estas obras, sino que esta forma de recepción secundaria –que puede ser visual, táctil, etc.- no es la obra con toda su carga expresiva.

A partir de este criterio también es posible considerar como procesos trans-visuales de silencio consciente del yo artístico algunas obras de artistas como Sigmar Polke²⁷⁴, Fra Angélico²⁷⁵, Takis y determinadas experiencias que tuve en el Grupo Intro-visión, por citar algunos de los muchos ejemplos.

Con otro tipo de planteamientos, y de modo muy destacado, el surrealismo ha sido un movimiento que ha desarrollado métodos de procesos trans-visuales tanto de presencia como de silencio del yo artístico. Criticaba las estructuras psíquicas y sociales represivas tales como Capitalismo, Estado, supremacía racial blanca, opresión sexual patriarcal, religión, guerras imperialistas y, muy especialmente, el papel autocontrolador de la cultura y del intelecto sobre el ser humano. Buscaba la emergencia de los modos perceptivos de la mente profunda en las estructuras de pensamiento de la mente superficial.

En el surrealismo se abrieron muchos caminos para el uso de métodos de silencio del yo artístico. Según Robin D.G. Kelley la práctica surrealista del automatismo puro psíquico fue mucho más que una técnica inventada por el arte occidental, pues previamente culturas no occidentales ya habían usado métodos de pensamiento y comunicación que trascendían el control consciente, especialmente a través del chamanismo y de los estados de trance. Tal como es entendido en occidente, el automatismo es una lucha contra la esclavitud del racionalismo, un medio potenciar la imaginación. Las posiciones anti-colonialistas ayudaron a politizar el grupo Surrealista Original, en París, y las aportaciones africanas al surrealismo, publicadas en los periódicos como *Legitime Defense* y *Tropiques* en los años 30 y 40, resaltaron la importancia de Thelonius Monk, Joseph Jarman, Jayme Cortez y Ted Joans quienes se movían en espacios en los que el surrealismo se interceptaba con la conciencia africana²⁷⁶. De este modo quedaba establecida la relación entre el automatismo surrealista y la improvisación en la música Jazz. En las artes plásticas, algunos artistas han sentido la necesidad interna de abdicar del control y trabajar a través de una

²⁷³ Ver Peirce para la definición del concepto de signo, índice, símbolo. En palabra de Bill Viola, “más que una imagen originada en el mundo de los fenómenos, lo que realmente me interesa es la imagen como artefacto, resultado, impronta...incluso aquella que obedece totalmente a un proceso interior” (Picazo, 2001:219).

²⁷⁴ Automatismos físico-químicos.

²⁷⁵ Fra Angélico no solo utilizaba la Sección Áurea, como por ejemplo en el cuadro de la Anunciación, sino que también pintaba para realizar soportes para la meditación. Las pinturas realizadas en cada una de las celdas de los monjes en el Convento de San Marco, en Florencia, están realizadas con esta intención. Su atención está en las historias contadas por la Biblia, pues de ahí extrae su iconografía (T III) pero su intención es llevar al receptor a un estado alterado de conciencia a través de la visualización de las obras (T V).

²⁷⁶ Kelley (2002).

creación desplazada o co-creación. Aquí podría incluirse a Henry Michaux, y el uso de la mezcalina, o a André Masson, y sus dibujos automáticos. Sin embargo, estas técnicas que no tienen su origen en el arte occidental, han sido usadas por los artistas occidentales para revelar y encontrar puentes entre la mente profunda y la superficial.

Otro tipo de proceso trans-visual de búsqueda consciente del silencio del yo artístico es aquel en que hay debilitamiento del yo artístico personal a través de la actuación contracultural deliberada. En realidad, los paradigmas creativos que generan los procesos artísticos en todos los territorios son contraculturales porque, a partir de las formas específicas de la co-creación que se producen en cada uno de ellos, los artistas están afirmando su rechazo a las formas de percepción aprendidas, buscando la limpieza de la percepción a través de las distintas vías ofrecidas por cada uno de los territorios. Sin embargo, en el Territorio III, que es el de la co-creación con la cultura, este rechazo asume un matiz diferenciado porque los artistas deben trabajar contraculturalmente desde la propia cultura y no desde otros territorios, como en los demás casos. En esta situación, el artista identifica la mente intelectual, superficial, como la generadora del acuario y se apoya en ella para romperlo. Este podría ser el caso de algunos de los paradigmas creativos presentes en algunas obras de Robert Morris, Robert Smithson o Duchamp, quienes han tratado de romper el acuario desde dentro. Seguían trabajando a partir de su intelecto, no accediendo al subconsciente, o lo sutil, o a lo interno. En otras propuestas estos mismos autores han buscado el silencio del yo artístico por otras vías, desde otros territorios.

En resumen, un **proceso trans-visual de alto silencio del yo artístico** es aquel a través del cual el artista usa conscientemente métodos de amortiguación del poder de la cultura y del intelecto, inclusive si lo hace a través del mismo intelecto, y promueve la co-creación con cualquiera de las formas de la alteridad: la naturaleza (T II), la cultura (T III), la naturaleza emocional interior (T IV), lo sutil (T V) y lo multidimensional holístico (T I).

4.4

El silencio del yo artístico en los paradigmas creativos

Este apartado está dividido en dos partes. En la primera parte revisaremos la presencia del silencio del yo artístico en algunos paradigmas creativos significativos, para conocer los métodos de intersubjetividad y trans-sensorialidad presentes en sus poesis. Estos métodos serán sistematizados en la segunda parte.

4.4.1 Ejemplos de paradigmas conscientes para revelar las operaciones de la mente profunda por territorios

Haré un breve recorrido por algunos ejemplos que considero significativos para aclarar cómo el silencio del yo artístico se produce en cada uno de los territorios en función de los paradigmas creativos de los artistas. La elección de estos artistas ha sido realizada en función de la claridad de su paradigma artístico para ejemplificar el concepto de silencio del yo artístico en cada uno de los territorios. En esta selección el

criterio utilizado ha sido que tanto las obras como las glosas de los artistas ayuden a clarificar los perfiles de sus paradigmas artísticos en relación con el silencio del yo y poder así situarlos en los diversos territorios. El tratamiento de l@s artistas es desigual, lo que se justifica, en unos casos, porque son artistas que han transitado por varios territorios o han dejado múltiples puertas abiertas y, en otros casos, por la complejidad y significatividad de sus aportaciones.

No están presentes todos los artistas que podrían haber estado -pues esto significaría clasificar todas las obras de arte y artistas de la historia-, ni todos los fragmentos de glosa. La elección fue realizada a través de los criterios ligados a la similitud y a las diferencias entre los paradigmas de un mismo territorio. También ha influido la facilidad a la hora de encontrar fragmentos de discurso que favorezcan la delimitación del paradigma, con tal de poder situar al artista (en relación al paradigma específico en una determinada obra) entre los territorios en los que trabaja.

Los artistas no están citados en orden cronológico, el acercamiento a los ejemplos es sincrónico, y está realizado en función de las similitudes y diferencias de sus paradigmas. Ello me permite comparar a artistas que pertenecen a distintas épocas en virtud de la coincidencia de sus paradigmas artísticos espirales. Dependiendo de la obra analizada algunos de los artistas aparecen en más de un territorio, lo que se justifica por la pluralidad de paradigmas artísticos que un mismo artista puede haber utilizado.

Para estos artistas, el acuario es un elemento real, cultural y socialmente construido a través de los controles de la mente cultural. La única forma de escapar es rompiendo el mito de lo visual, a través del empleo de métodos de silencio del yo y a través de la superación de la idea de que la visión es el sentido dominante. Cartografiar estos métodos nos ayuda a tomar consciencia de que el arte no es un proceso visual y que solamente en algunas circunstancias, especialmente aquellas relacionadas con la recepción, la visión puede llegar a ser dominante. Empezaremos ahora por el Territorio II para ver cómo se han desarrollado estos paradigmas silenciosos conscientes.

Territorio II: silencio del yo a través de la co-creación con lo físico

En las ramas bajas del Árbol del Arte se encuentra el territorio de los paradigmas creativos del ojo abierto a la naturaleza física del mundo. Un ojo en actitud no-simbólica, que practica la **percepción íntima** de objetos y **procesos sin nombre**; un ojo expectante y pasivo, no intelectual, que trabajando con el **lado derecho del cerebro** produce la **co-creación con lo físico**. También es un ojo silencioso, que trata de liberarse, o ya es libre, de los modos perceptivos aprendidos culturalmente. A través de estos paradigmas perceptivos, el artista actúa como un sismógrafo, un registrador o un facilitador para que los procesos naturales de generación de la forma puedan manifestarse lo más libremente posible.

Una característica de los procesos trans-sensoriales trans-visuales es que casi siempre el artista trabaja entre territorios, aunque en ocasiones sitúe la atención y la intención en el mismo territorio. En el caso que ahora nos ocupa, que es el T II, el artista puede tener la atención en el T II y la intención en lo cultural/ lo político (T III), lo emocional (T IV), lo sutil y trascendental (T V), o de modo holístico multidimensional (T I).

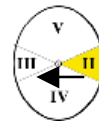
La naturaleza educa al ojo

En una carta a Emile Bernard, fechada el 12-5-1904, Cezánne declara que “el artista debe despreciar todo juicio que no esté basado en la inteligente observación del asunto [se refiere a lo que se percibe]. Debe precaverse contra todo espíritu literario, que tan a menudo provoca que el pintor se aparte de su verdadero camino –el estudio concreto de la naturaleza- para perderse en largas e intangibles especulaciones. El Louvre es un buen libro de consultas, pero debe ser únicamente un intermediario. El auténtico y prodigioso estudio que hay que hacer está en la diversidad del cuadro de la naturaleza”. En otra carta fechada el día 25-7-1904, Cezánne habla sobre la educación de la mirada, “para progresar solo cuenta la naturaleza, y el ojo se educa gracias al contacto con ella. Se hace concéntrico mirando y trabajando”.

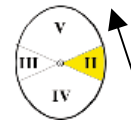
Pero Cezánne buscaba aprender de los procesos de la naturaleza, estaba abierto a ellos, en un modo de silencio del yo artístico, como se intuye de sus palabras a Paul en 1906, “debo seguir adelante. Sencillamente, debo producir a partir de la naturaleza. Dibujos, pinturas, si he de hacer algo, han de ser simples construcciones según la naturaleza, basadas en el método, las sensaciones y evoluciones sugeridas por el modelo”.

Esta misma necesidad de enfocar su atención en la naturaleza la encuentro en Van Gogh cuando dice “si estudiamos el arte japonés, vemos a un hombre sin duda sabio, filósofo e inteligente, que pasa su tiempo ¿haciendo el qué? [...] Estudia a una brizna de hierba. Pero esta brizna de hierba le lleva a dibujar todas las plantas, y después las estaciones, los amplios aspectos del paisaje; después los animales, la figura humana; [...] debemos regresar a la naturaleza, pese a nuestra educación y pese a trabajar en un mundo lleno de convenciones”²⁷⁷. Sin embargo, aunque el paradigma creativo de Cezánne esté en el Territorio II, su intención es generar modelos de comprensión extraídos de los procesos de la naturaleza, no simplemente enmarcar dichos procesos. Esta forma de actuar le sitúa entre los Territorios II y III.

Similar intención veo reflejada en el caso de Leonardo da Vinci, un artista cuyo paradigma creativo estaba situado entre el arte y la ciencia. Extraía de la naturaleza las lecciones que luego aplicaba en su arte y a sus invenciones. Afirmó, “en mi opinión no debe ser menospreciado -si después de mirar un muro, las brasas del hogar, las nubes, el arroyo que corre-, se recuerdan algunos de sus aspectos; y si los miramos con cuidado, descubriremos algunas invenciones admirables. El genio de la pintura puede aprovecharse de todo eso, para componer batallas de animación y de hombres, de paisajes, o monstruos, de demonios u otras cosas fantásticas que le harán honor. En estas confusas cosas el genio descubre nuevas invenciones, pero es necesario saber



Paradigma creativo de Cézanne: la atención está en el T II y la intención en el T III, pues Cézanne “compone”, transformando.



Paradigma creativo de Takis: la atención está en el T II, en los procesos físicos, y la intención en el T V, para revelar lo invisible que sostiene lo visible.

²⁷⁷ Chipp (1995:54-55).

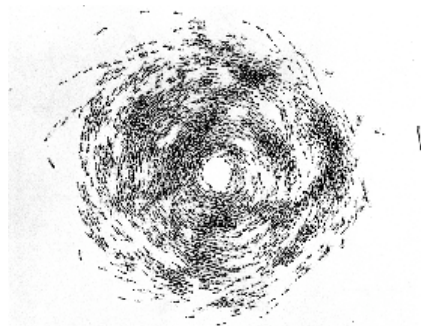
(dibujar) bien todas las partes que ignoramos, como elementos de los animales y aspectos del paisaje, rocas y vegetación”²⁷⁸.

Revelar la naturaleza

El paradigma creativo de Leonardo da Vinci está en línea con el de Vassilakis Takis, quien tiene como punto de partida aplicar el conocimiento científico al arte. Sin embargo, Takis tiene otro tipo de intenciones, no desea construir modelos o transformar la naturaleza en algo funcional; solamente desea revelar la presencia de lo invisible detrás de ella, y esto le sitúa entre los Territorios II y V. Su materia son las ondas electromagnéticas y sonoras, las leyes físicas, la ley de la gravedad. Fundamentalmente está interesado en las energías invisibles pero sensibles que componen la materia física. Revela la naturaleza, la energía, lo invisible pero sensible. Trabaja con imanes, pero la obra no son los imanes sino que es la atracción, la vibración, el sonido de los imanes, el movimiento de la energía entre objetos metálicos en el espacio, un espacio que es todo el universo. La escultura es algo capaz de hacer visible las energías invisibles, pero son las energías invisibles las que sostienen lo visible. Quiere captar la música del infinito, del más allá, a través de un radar y este interés le acerca a los planteamientos de Cage. Sus obras o esculturas sonoras incorporan el azar, puesto que en el azar se revelan los principios de la naturaleza de formación de lo visible para quien es capaz de leerlos. No se considera un compositor -mientras que Leonardo sí es un compositor-, alguien que construye a partir de algo, pero revela la energía, la hace perceptible por los sentidos, pone las condiciones para que el receptor las perciba. Entre otras obras sonoras ha realizado series de esculturas musicales en las que trabaja con electroimanes que producen música al atraer y repeler una aguja que golpea una cuerda de piano.

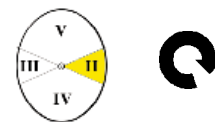
En consonancia con el punto de partida de Leonardo da Vinci y Takis, Alan Sonfist enmarca la verdad en los fenómenos naturales. Por ejemplo, en la obra *Hormigas soldado. Patrones y estructuras*, registra el recorrido circular de las hormigas a partir de sus secreciones químicas. En otras obras como *El lienzo envejeciendo*, permite que la materia sea el performer. Se trata de un lienzo pintado con agua. Con el tiempo surge el moho sobre la tela, una tela que ha tenido el papel de soporte y nutriente para el crecimiento de colonias de microorganismos aeróbicos.

Es un artista que utiliza un gran espectro de sustancias, desde minerales a moscas y residuos de todo tipo. Sus obras generalmente son presentaciones, documentarios sobre procesos naturales y transformaciones de energía. En sus mismas palabras, “mi arte presenta la naturaleza. Yo aísló algunos aspectos de la



Sin título

Alan Sonfist recoge el recorrido de las hormigas orientadas por sus secreciones en su camino hacia el azúcar.



El paradigma creativo de La Mount Young tiene la atención y la intención en el T II. En el caso de John Cage la percepción está entre el T V y el T II.

²⁷⁸ Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*, en Herschel, Chipp, 1995.

naturaleza para enfatizarlos, para hacer claro su poder para afectarnos, para dar al receptor una conciencia que puede ser trasladada al desciframiento del cosmos” (Horvitz, 1973:32-42). Este tipo de paradigma también le sitúa junto a Takis entre los Territorios II y V.

Revelar y enmarcar el sonido

El paradigma creativo de Takis en lo que atañe a la atención no-simbólica y directa es similar al de La Monte Young. John Cage compara la forma de trabajar de La Monte Young con la suya para observar

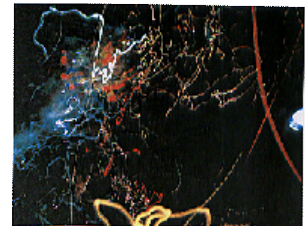
las diferencias y afirma que “el intenso cuidado que La Monte Young presta a las relaciones microtonales y la atención que exige a sus oyentes difieren, en efecto, por completo de mi actitud ante la música. Mi deseo es liberar la música de la atención de los sentidos; el suyo es concentrarla”. Sin embargo, en mi opinión, cuando dice que desea “liberar la música de la atención de los sentidos” aunque parezca que se está refiriendo a la recepción de la música en realidad se trata de una liberación de los sonidos físicos en la percepción del artista, no del receptor. Su forma de liberar los sonidos de la atención de los sentidos es una forma de liberar los sonidos de la atención de los sentidos físicos, para trasladar esta atención a otro tipo de sentidos. Por eso usaba el automatismo y los procesos de azar, para percibir de otro modo, un modo causal, no sensorial físico y por eso le sitúo en otro territorio, en el T V. La diferencia entre él y La Monte Young radica en el origen de la atención no en la intención. En ambos casos la intención es enmarcar el sonido, no componer con el sonido algo personal.

El hecho de que la atención de John Cage y la de La Monte Young estén en distintos territorios nos permite comprender mejor sus diferencias. John Cage sitúa su atención en el T V, y genera un tipo de co-creación o intersubjetividad con el azar, es decir, con los principios de generación de la forma a través de la naturaleza sutil –aunque muchas veces la materia prima sonora con la que trabaje sea extraída de la cultura, a través del T III- mientras que La Monte Young concentra su atención en la



Dibujo de autobús, serie
Inma Jiménez, 2002
21 x 29,7 cm
Rotulador sobre papel

Dibujo realizado a través de la visión táctil y un proceso de selección previo sobre elementos a recoger del paisaje mientras la artista viaja en autobús. En este proceso la atención está en el Territorio II, pero la intención está en el Territorio III, porque usa un filtro perceptivo selectivo al haber una interferencia en la forma de captación. La artista deliberadamente configura un nuevo paisaje, fruto de la co-creación entre la naturaleza y la cultura.



Fotografía a ciegas
Mikel Euskariatza

Fotografías en las que el artista registra la luz, con la cámara abierta y la mano en movimiento, poniendo su atención en su gestualidad consciente y deliberada (T III), pero registrando la luz que entra por el objetivo (T II) sin controlar visualmente el resultado del proceso.

naturaleza física del sonido, no en los principios aleatorios y automáticos sutiles. Tanto uno como otro tienen la intención de concentrar la atención del receptor. Enmarcar el sonido –físico en el caso de La Monte Young, y aleatorio o automático, en el caso de Cage- es una forma de ponerlo en situación de recibir algo que no se puede recibir sin enmarcar. En opinión de Cage, “en la música de La Monte Young el oyente puede aislar un sonido y escucharlo como si dispusiera de un microscopio que pudiera convertir un objeto particular en un ‘universo entero’. Estas escuchas necesitan, evidentemente, un cambio de actitud en el oyente” (Ariza, 2003:44-45). Sin embargo, en algunas obras John Cage hace lo mismo, enmarcando el silencio. Ambos transforman al compositor en alguien que pone las condiciones para que el sonido -físico en La Monte Young, y sutil aleatorio en Cage- suceda y se revele.

Beckman trabajaba a partir del Territorio II pero, como Takis y Sonfist, dirigiendo su intención al Territorio V, como podemos apreciar a través de unas declaraciones suyas *Sobre mi pintura*, “lo que quiero mostrar en mi obra es la idea que se esconde detrás de la llamada realidad. Busco el puente que lleva de lo visible a lo invisible. Su lema es ‘si quieres poseer lo invisible, debes penetrar lo más profundamente que puedas en lo visible’. Mi propósito es siempre captar la magia de la realidad y llevar esa realidad a la pintura; hacer visible lo invisible por medio de la realidad. Puede parecer paradójico, pero, de hecho, es la realidad la que crea el misterio de nuestra existencia. Lo que más me ayuda en este empeño es penetrar en el espacio. Altura, anchura y profundidad son los tres fenómenos que debo transferir a un plano para formar la superficie abstracta del cuadro, y para protegerme así de la infinitud del espacio. [...] Uno de mis problemas consiste en encontrar el ser. [...] El espacio, y otra vez el espacio, es la deidad infinita que nos rodea y en que nosotros mismos estamos inmersos. [...] Cada objeto es ya lo bastante irreal, tan irreal que sólo puedo hacerlo real gracias a la pintura. [...] Todas las cosas importantes del arte han nacido siempre del más profundo sentimiento acerca del misterio del ser”²⁷⁹. Extraer de lo físico lo espiritual es un proceso trans-visual que está presente en los paradigmas de varios artistas. Es un intento de provocar la transcendencia de la materia.

Poner al yo físico y psicológico en relación con la naturaleza

Establecer un puente entre los aspectos físicos y psicológicos del yo ha sido el énfasis de la percepción en algunos de los paradigmas creativos de Robert Morris. Aunque parte del mismo territorio, Robert Morris se distancia de sus otros compañeros de territorio interesados en encontrar lo divino, lo cósmico a través de su búsqueda de la naturaleza física (T II). Morris está interesado en llevar al receptor a encontrarse con su “yo físico y psicológico”. Su obra *Observatorio*, ayuda a definir algunos aspectos específicos del Territorio II, diferentes de sus paisanos. Sin embargo, este interés por el lado psicológico del receptor en esta, y también en otras de sus obras, le lleva a situarse entre el Territorio II y el Territorio IV. En otras obras suyas parte del mismo Territorio II, pero asume una postura contracultural más relacionada con el Territorio III. En *Observatorio*, con la intención de poner al ser humano en relación directa con la naturaleza, realiza una obra con dos anillos alternos concéntricos de tierra y agua, en diálogo directo con grandes obras como Stonehenge y los dibujos de Nazca. Sobre estos

²⁷⁹ Escrito de Beckman, *Sobre mi pintura*, Chipp (1995:168-69).

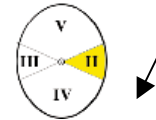
últimos dijo “aquí el símbolo-artefacto tiene la función de verter los poderes de la naturaleza en un dibujo humano” (Morris, 1975:39).

Pensada para que el receptor se sitúe en un espacio silencioso, orientado en función de los solsticios y del equinoccio, es una obra en la que están incluidas las referencias a los planetas y a la naturaleza. Trata de concienciar al receptor de su

relación con la naturaleza, y es una obra que sólo se completa con la presencia del receptor para hacerle consciente de su “yo físico y psicológico”. En otro tipo de obras, como *Jornada del Muerto*, Morris trabaja con analogías a la Segunda Ley de la Termodinámica, dándole visualidad a las teorías de Einstein sobre la transformación de la



Observatorio
Robert Morris, 1971-77
91 metros de diámetro
Oostelijk Flevoland, Holanda
Instalación permanente, con tierra, madera, granito y acero

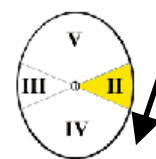


En el paradigma creativo de la obra *Observatorio* de Robert Morris la atención está en el T II y la intención en el T IV porque el artista pone al receptor en la situación de resituar su yo físico (cuerpo en relación con la naturaleza y el cosmos) y los aspectos psicológicos del yo (pensamientos, percepciones y emociones).

materia en energía, haciendo una comparación crítica entre la guerra como fenómeno humano y la acción de la ley de la entropía en el universo. En este caso, trabaja en el Territorio II, pero dirige su intención crítica hacia el uso de la tecnología como forma de destrucción, hacia los modelos socio-culturales predominantes en nuestra época, es decir, enfoca su atención entre el Territorio II y el Territorio III.

Percepción no auditiva,
revelar el sonido interno

Jason Taub²⁸⁰ es un científico norteamericano que realiza su obra artística fuera del sistema del arte a partir de los experimentos fracasados en la ciencia o a partir de proyectos científicos abortados, rechazando cualquier nivel de estetización en su proceso artístico. Taub se interesa por la percepción sonora de la energía electromagnética como material artístico, un tipo de percepción no auditiva, trans-sensorial, que estimula sensaciones físicas directas en las neuronas cerebrales, un proceso que también quiere extender a la percepción de imágenes visuales, es decir, provocar imágenes internas a través de la estimulación neuronal directa.



En Taub, la atención está en la estimulación física del cerebro (T II) para obtener imágenes mentales (T III).

Su obra *Double Room* está dedicada a la percepción extra-auditiva o no auditiva y se relaciona con las experiencias de Goethe y las obras de James Turrell. Para ello construyó una cámara para la recepción no auditiva aislada. En esta cámara la sensación de sonido es interna y rompe la asociación con una fuente externa. El receptor percibirá el sonido como si se generase dentro de su cerebro, como en el caso de personas que escuchan un pitido interno por algún motivo de salud. Como afirma Robert Morris,

²⁸⁰ He obtenido esta información sobre el proceso creativo de Jason Taub en Morris (1993).

“esta obra permite una integración entre el trabajo y el receptor que funciona a otro nivel. Este es un nivel altamente físico, en el cual el sistema nervioso del receptor es estimulado directamente. También se puede argumentar que cualquier objeto en el campo de la visión debe necesariamente estimular fisiológicamente al receptor.

Tal vez sea cuestión de grado, por ejemplo, la diferencia entre escuchar los tonos sinusoidales de un generador y percibir las frecuencias de radio que son, fisiológicamente hablando, extra-auditivas. Pero de algún modo esta última me parece más agresiva e insistente y, al mismo tiempo, la experiencia enfatiza muy intensamente el hecho de que las respuestas personales están dentro de un@ mism@. Sin duda esto se debe largamente a la supresión de una fuente objetiva de estímulo que puede ser localizada externamente y separada de las personas [...] . Es el establecimiento de este nuevo plano de experiencia lo que me parece cualitativamente diferente de todas las posibles respuestas a objetos externos, lo que me parece significativo” (Morris, 1993:116-117).

Robert Morris denomina este tipo de procesos *arte de existencia/existence art*, y cita el caso de Marvin Blaine un artista que trabaja “extra-visualmente” en esta línea rechazando cualquier tipo de registro sobre su proceso y su obra. Construye cámaras subterráneas –o “computadoras astronómicas como Stonehenge”- preparadas para que el observador capte en directo la luz solar en el equinoccio en el momento en que ocurre; luego las cámaras son abandonadas y no entran a formar parte del sistema del arte.

El silencio de control visual

Un ejemplo del silencio del intelecto y del yo artístico es la serie de 24 dibujos de Willem de Kooning *Drawings with the eyes closed*, de 1966, donde el artista toma el ombligo como centro de referencia espacial para la composición de la figura.

En los dibujos realizados con los ojos cerrados, el control del proceso en parte puede darse a través de lo que Eisner llama un “control más sinestésico que visual externo [...] no está regido por el tiempo del reloj sino por el tiempo corporal” (Eisner, 2004:152-153). Se trata de un proceso ligado a la actividad motriz y a las imágenes mentales, no a la visión externa. Sus palabras sobre dibujar con los ojos cerrados afirman esta técnica somática, “piensas con tus ojos, orejas, nariz y boca”²⁸¹. Se trata de un intento de trasladar a su propio cuerpo, visualizando internamente, la distancia del cuerpo que estaba representando.

Esta forma de trabajar es similar a la que plantea Kimon Nicolaïdes en su libro *The Natural Way to Draw* cuando sugiere que para dibujar la persona debe sentirse como el objeto que dibuja, realizar sus acciones, sentir el peso que carga, y probar el equilibrio del cuerpo de su modelo. Este método fue también asumido posteriormente por Betty Edwards. En los dibujos de contornos ciegos propuestos por Kimon Nicolaïdes y Betty Edwards se produce un uso indicial de los sentidos externos, una visión táctil, que se acopla como la yema de los dedos al objeto observado.

La modificación del uso de la visión por el método de los **contornos ciegos** o puros es un modo de suprimir o evitar que la información llegue a la mente intelectual. Si relacionamos esta afirmación con la teoría de los signos podríamos decir que este método permite suprimir el tercer momento de la percepción, limitándola al primer y al segundo momentos, lo que le convierte en un método de silencio del yo artístico o de

²⁸¹ De Kooning, citado en Shiff (1991:69).

silencio del intelecto. Por otro lado, este método está basado en potenciar el uso del **lado derecho del cerebro**, para silenciar el lado izquierdo del cerebro por ser el lado relacionado con los aspectos intelectuales. Aunque dibuje con los ojos cerrados, el paradigma de William de Kooning es completamente distinto de Arp y Tauber, de Robert Morris y se asemeja más a algunas de las experiencias realizadas a ciegas por el Grupo Intro-visión, en las que el objetivo era el control somático del espacio del dibujo.

El simple hecho de que se cierren los ojos para dibujar o para pintar no implica que los artistas estén buscando lo mismo. En el caso de De Kooning el interés era en el control somático del proceso, en el caso de Arp y Tauber era la fluidez, y en el caso de Robert Morris eran los procesos asociados a imágenes mentales de control interno de tiempo, procesos de memoria y asociaciones entre el tempo interno y el externo. Los procesos a ciegas del Grupo Intro-visión, como los de Morris, son de muchos tipos distintos y merecen un estudio a parte.

En otras ocasiones William de Kooning usó la técnica de los **ojos distraídos**. Dejaba que sus ojos se distrajeran con las imágenes de la televisión mientras dibujaba, o trasladaba al papel imágenes fluidas vistas en la pantalla. Tanto la técnica de cerrar los ojos como la de distraerlos son modos de distanciarse de uno mismo, de bloquear el control ejercido por la visión sobre el proceso de trabajo. Este método de los ojos distraídos me recuerda lo dicho por Diderot sobre un ciego que “para afeitarse la cabeza apartaba el espejo y se ponía frente a una pared desnuda” porque “el uso de los ojos quitaba a un clarividente la seguridad de la mano” (Diderot, 2002:68). Esta seguridad de la mano se ve inmensamente potenciada cuando se trabaja a ciegas. En algunos de los paradigmas artísticos está presente el gran interés por limpiar los sentidos de los modelos aprendidos y permitir que aflore un modo de percepción directa, ingenua, no-simbólica.

El silencio del yo cultural en la percepción,
limpiar los sentidos de modelos aprendidos

Este es el caso de Lygia Clark. En relación con su interés por la sensorialidad y el abandono de la

investigación formal, decía que “ahora mi trabajo sólo es pensamiento. Los guantes, por ejemplo [se refiere a la obra *Guantes sensoriales*] usados por el espectador son comprados. El objeto que tú tienes que recoger también. Lo que propongo aquí es que te pongas los guantes y tantes el objeto, y después quites los guantes y cojas el objeto otra vez con tu mano. Deberás intentar redescubrir el sentido del gesto. De este modo, hago propuestas. En el fondo el objeto ya no es más importante. El pensamiento –el sentido que se da al objeto, al acto, es lo que interesa. Lo que va de nosotros al objeto. [...] Los espectadores tienen vivencias diversas en respuesta a mis propuestas. Pero justamente hago la llamada para que busque en sí mismo aquel fondo de vivencia que lo identifica con los demás. [...] Antes la expresión [artística] era trascendente, el plano, la forma, apuntaban a una realidad que era exterior. Ahora, en el arte, las cosas valen por lo que son en sí mismas. La expresión es inmanente. Las cosas no son eternas, sino precarias. En mi trabajo si el espectador no se propone tener la experiencia la obra no existe” (Clark, 1998:227-228). Interpreto esta afirmación de Lygia Clark como la expresión de la experiencia que se produce a partir de la materia y de los sentidos pero que se dirige hacia el espacio mental interno del receptor. De este modo situó su paradigma creativo con la atención en el T II y la intención en el T IV.

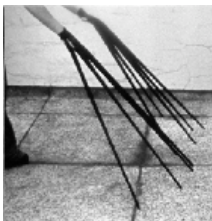
En el paradigma creativo de la artista Lygia Clark ha habido una evolución. En una primera etapa, se centraba en el camino “que va de nosotros al objeto”, y, en un segundo momento, el objeto termina desapareciendo dando paso a una arquitectura construida a partir del significado de las experiencias colectivas, una arquitectura en la que el cuerpo y la inmersión de los receptores en sus propuestas tienen una importancia fundamental. El cuerpo es el elemento de integración de las experiencias sensoriales propias y de conexión con las experiencias de los demás. Es un cuerpo que debe ser despertado,



Guantes Sensoriales,
Lygia Clark, 1968

Guantes de diversos materiales y pelotas de distintas dimensiones y texturas.

Los participantes cogen las pelotas con y sin guantes, alternativamente, para redescubrir el tacto.



Dedos de guantes
Rebecca Horn, 1972



Máscaras sensoriales,
Lygia Clark, 1968
Fotografía de la performance



Baba antropofágica,
Lygia Clark, 1973
Performance en la que un grupo de personas con carretes de hilos de colores en la boca redescubren el cuerpo de otros.



Extensión de la cabeza
Rebecca Horn, 1972

Trompa
Rebecca Horn, 1968



reencontrado y reconectado con otros cuerpos hasta formar un cuerpo colectivo, un cuerpo-casa colectivo, que alberga y posibilita el autoconocimiento del ser humano y su expresión: “en la fase sensorial de mi trabajo, que llamé de nostalgia del cuerpo, el objeto era aún un medio indispensable entre la sensación y el participante. El hombre reencontraba su propio cuerpo a través de sensaciones táctiles operadas sobre los objetos exteriores a sí mismo. Más tarde he incorporado el objeto haciéndolo desaparecer. [...] Cada uno experimenta como quiere e inventa propuestas diferentes invitando a otras personas a la participación. El tocar se ejerce sobre los mismos cuerpos [...]. El número [de cuerpos] crece siempre según un desarrollo celular que será mayor cuanto mayor sea el número de participantes. Así se desarrolla una arquitectura

viva, en la cual el hombre, a través de su expresión gestual, construye un sistema biológico que es un verdadero tejido celular. Tal es la proposición a la que he llegado finalmente. Es solamente en la medida en que toma un sentido para los otros que toma también un sentido para mí mismo. Yo llego a ser el otro, que me trae sus significados. Es la suma de todos los significados lo que le da su sentido global. En la medida en que más personas participan, la proposición toma un sentido colectivo tribal. [...] Ahora el cuerpo es casa. Es una experiencia comunitaria [...] en un cuerpo común. [...] Reuniendo todas las partes del mismo –separadas en la fase analítica de mis anteriores *nostalgias del cuerpo*- el hombre se comunica con el mundo desarrollándose hacia fuera de sí mismo, dando al otro el soporte para que este también se exprese” (Clark, 1998:248).

La artista también habla de un cuerpo colectivo a través de obras en las que las personas que participan forman una red de cuerpos humanos entrelazados: “el cuerpo colectivo se compone de un grupo cuyos integrantes viven propuestas juntos e intercambian contenidos psíquicos. No defino este intercambio como algo agradable: un componente del grupo vomita su vivencia al participar en una propuesta, otro la engulle para vomitarla enseguida, esta será inmediatamente engullida por otros y así en adelante. Se trata de un intercambio de cualidades psíquicas [...].

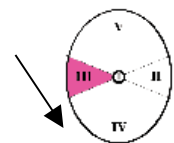
Existen otras cualidades específicas para que este grupo sea un cuerpo colectivo, se crea una identidad, como un todo donde todos participan, se tocan, se agreden en la confrontación entre dos fantasías [...], un intercambio de impresiones que va más allá de las propuestas, que alcanza la vida de cada uno de ellos” (Clark, 1998:306). Los paradigmas creativos de Lygia Clark y de Rebecca Horn muestran ciertas similitudes. Curiosamente ambas artistas desarrollaron en la misma época prótesis para experimentar con la sensorialidad, aunque el trabajo de Lygia Clark sea anterior al de Rebecca Horn y presente especificidades que le distinguen del de esta.

Territorio III: silencio del yo artístico a través de la co-creación con la cultura o co-reacción externa consigo mism@

En el Territorio III, dominio de las raíces superficiales y del ojo abierto al exterior cultural, se encuentran paradigmas creativos cuyo modo de percepción se produce a través de modelos simbólicos, tecnológicos, procesuales o de procesos contra-culturales que buscan restringir el poder de la mente intelectual. El ojo se abre al exterior para recoger las imágenes matéricas o formas ya simbolizadas de la memoria. Los artistas, a través de la imaginación constructiva, transformadora, producen un tipo de intersubjetividad o co-creación con la cultura. Trabajando fundamentalmente a partir de la mente de superficie e intelectual se interesan por los significados acordados socialmente como formas de transmisión de los contenidos de su obra.

Ver a través de los ojos de otros

Para comprender los paradigmas de este territorio podemos citar a Jana Sterback, una artista que se sumerge en la cultura. Con un ojo abierto al exterior trata de verter lo que ahí percibe al interior del receptor. De ahí recoge las imágenes del dolor; dolor ya filtrado por la mirada de otro: “extraje cada una de [mis] ideas de noticias de los periódicos norteamericanos. Estas torturas son reales”. Estos sentimientos y sensaciones que conforman la memoria del dolor social, colectivo e



individual son los que transforma en su obra. Es una artista que trabaja a partir de imágenes del dolor físico, moral y social. No trabaja desde el mismo dolor sentido por ella interiormente sino que trabaja sobre imágenes del dolor que le provocan dolor. Lo siente igualmente, pero es un dolor de segunda generación. Filtrar la mirada del dolor a través de los ojos de la cultura es una forma de silencio, tal vez similar a la que se produce en la elección de un ready-made, porque el dolor viene interpretado, configurado y listo para ser consumido por los receptores de los medios de comunicación de masas, aunque también produzca conmoción el dolor visto y sentido a través de los ojos de otros.

El silencio del yo en el gusto del artista

Hay otro tipo de silencio del yo artístico que se produce en el T III. Se trata del silencio del gusto y el concepto de ready-made puede ayudarnos a aclararlo.

Sobre la elección del *ready-made* Duchamp dijo: “El ready-made te elige, por así decirlo. Si tu elección entra en el proceso, entonces se implica el gusto; mal gusto, buen gusto, gusto falto de interés. El gusto es el enemigo del art-ART. La idea tenía que encontrar un objeto que no tenía ninguna atracción desde el punto de vista estético. Esto no era el acto de un artista, sino de un no-artista, un artesano, si lo deseas. Yo deseaba cambiar el estatus del artista o por lo menos cambiar las normas que son usadas para definir a un artista”²⁸². En una entrevista a Catherine Kuth comentó en el mismo sentido que “en muchos casos [los *ready-made*] eran duplicados para evitar el culto a la unicidad del ARTE, con letras mayúsculas. Yo considero el ‘buen gusto-mal gusto’ los grandes enemigos del arte. En el caso del *ready-made*, he intentado permanecer apartado del gusto personal y ser perfectamente consciente del problema” (Kuth, 1960:91-92).

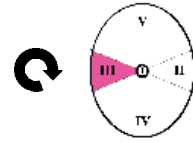
El silencio de la cultura

Es sabido que Duchamp buscaba inspiración en otros campos: la ciencia, la industria y la literatura: “aunque Duchamp no lo dijo nunca, esta frase de Poincaré [“La ciencia no puede alcanzar las cosas en sí, sino solamente las relaciones entre las cosas... Fuera de estas relaciones no existe una realidad cognoscible”] podría considerarse el *leitmotiv* de su producción a partir de 1912. De hecho, no volvió a concebir ninguna obra de arte autónoma. Todas sus obras aluden, reflejan o se remiten una a la otra como los homófonos de Roussel” (Mink, 1996:43). Este caso es típico de los paradigmas que producen una co-creación consigo mismo a través de la producción del mismo artista.

Afirma Mink que “la original maquinaria de Roussel, sus experiencias científicas artificiales y su capacidad de tergiversar las palabras para crear nuevas significaciones, estimularon la imaginación de Duchamp. A lo largo de toda su obra, se encuentran ideas que parecen salidas de los libros de Roussel, por ejemplo la *Estatua aparentemente ligera que resulta ser pesada* (realizada por el escultor Montascott en el *Locus Solus* de Roussel,1914), un dispositivo capaz de crear un objeto de arte utilizando solamente los efectos combinados de la meteorología (*La Demoiselle en Locus Solus*) o una sociedad anónima fundada para financiar un juego de azar (en *Impresiones de África*). Después de haber visto *Impresiones de África*, Duchamp se pone a ‘escribir’ ” (Mink, 1996:33).

²⁸² Entrevista de Duchamp a Roberts (1968:62).

Estos aspectos del paradigma creativo de Duchamp, su postura metalingüística, su intersubjetividad declarada, le sitúan en el Territorio III, tanto en relación con su atención como con su intención. En su decisión de ponerse a jugar al ajedrez también veo una actitud trans-visual, de transportar la pintura a la mente, de provocar imágenes internas, la pintura como imaginación que se materializa en el interior del receptor. La intención anti-retiniana de Duchamp se puede extraer de sus palabras: “yo mezclaba la historia, la anécdota, en el buen sentido de la palabra, con la representación visual, dando menos importancia a la visualidad, al elemento visual que la que se da normalmente en un cuadro. Ya entonces no quería preocuparme del lenguaje visual [...] retiniano por el hecho de ser consecuente. Todo se hacía conceptual, o sea, dependía de otras cosas, y no de la retina” (Cabanne, 1984:57).



Esta intención también se puede rastrear a través de lo que Duchamp manifestó en una entrevista a Pierre Cabanne: “en el ajedrez hay, ciertamente, cosas extraordinariamente hermosas en el ámbito del movimiento pero no, en absoluto, en el ámbito de lo visual. En el caso lo que es hermoso es la imaginación del movimiento. Es algo que ocurre totalmente en la materia gris”. A estas palabras Cabanne contesta “en resumen, en el ajedrez hay un juego gratuito de formas que se opone al juego de formas funcional del tablero”, a lo que contesta Duchamp “sí totalmente [de acuerdo] y Cabanne reacciona “¿es la obra de arte ideal?” a lo que Duchamp contesta “podría serlo” (Cabanne, 1984:21).

Piensa Duchamp que “una partida de ajedrez es una cosa visual y plástica, y si no es geométrica en el sentido estático de la expresión, al menos es mecánica puesto que es un dibujo, una realidad mecánica. Las piezas no son hermosas por sí solo, así tampoco la forma del juego, pero lo que es bello –si es que puede utilizarse esta palabra– es el movimiento” (Cabanne, 1984:21).

En todas estas declaraciones de Duchamp a Cabanne podemos rastrear una forma de pensar que indica que las imágenes que deseaba provocar pertenecían al dominio de las **imágenes internas**, se dirigía a la **imaginación** y a las **imágenes mentales internas** del receptor. Esta forma de silencio del yo artístico asociada a lo mecánico la encuentro reflejada en sus palabras cuando habla de un dibujo, “un dibujo mecánico que no soporta ningún gusto puesto que está al margen de todo tipo de convención pictórica” (Cabanne, 1984:72).

El paradigma creativo de Duchamp expresa un interés por apropiarse del imaginario cultural, especialmente del campo de la ciencia, la matemática y la física, lo que conduce a un silencio del yo artístico pictórico. La idea de una ciencia impersonal, objetiva, defendida en su época, encaja perfectamente con su idea de una “mano” que desea dejar de hacer. El **silencio de la manualidad**, el **silencio del gusto** y de la **personalidad del artista**, incluso el **silencio de su huella física**, a través de la pretendida objetividad e imparcialidad de la ciencia, atraen a Duchamp. La huella del artista sobre la obra será, desde ahora en adelante, **huella mental, conceptual**. En una ocasión dijo a Pierre Cabanne que “toda pintura, empezando por el Impresionismo, es anticientífica, incluso Seurat. Me interesaba introducir el aspecto exacto y preciso de la ciencia, lo cual no se había hecho demasiado o, al menos, se hablaba muy poco de ello. No lo hacía por amor a la ciencia, lo hacía más bien para desacreditarla, de una forma suave, ligera y sin importancia. Pero la ironía estaba presente” (Cabanne, 1884:58). Se interesa por el tratamiento de la forma en movimiento porque “el movimiento de la

forma en un tiempo dado nos hace entrar fatalmente en la geometría y las matemáticas, y algo similar ocurre cuando se construye una máquina” (Cabanne, 1984:44). En algunas obras usó diagramas para indicar el movimiento y también para trasladar al receptor a otra dimensión del cuadro, otra dimensión de la mirada, hacia un dominio interior, más allá de lo que los ojos físicos pueden captar. Se trata de una invitación a un viaje trans-dimensional, y lo observo en sus palabras cuando dice “con una flecha que sirve para indicar el movimiento [se refiere a una flecha que hay en la obra *Moulin à café*]. Sin querer he abierto una ventana sobre algo distinto. Esta flecha era una innovación que me gustaba mucho, el aspecto diagramático era interesante desde el punto de vista estético [...] era un espacio de escapatoria” (Cabanne, 1984:44).

Si Duchamp invitaba al receptor a escaparse de algo era de la recepción visual física de la obra de arte. La flecha era un vehículo, un artilugio para el viaje. Sin embargo en la pintura este viaje siempre ha estado ahí presente, la pintura ha sido casi siempre una ventana trans-dimensional. La innovación de la flecha de Duchamp es hacer manifiesta la evidencia invisible de que una de las características más determinantes de la pintura es servir de vehículo para la escapatoria de lo físico y de lo visual externo, excepción hecha de aquellas pinturas que han sido deliberadamente realizadas para hacer al receptor aterrizar en lo físico.

En el *Gran Vidrio* también se registra este interés por las matemáticas. Como sabemos, las matemáticas llevan al silencio de la fisicidad de la materia, permitiendo una aproximación lingüístico-simbólica a los procesos matéricos. Llegó Duchamp a afirmar que “en el *Verre* [...] la perspectiva era muy importante. El *Gran Verre* constituye una rehabilitación de la perspectiva que había sido totalmente ignorada, desacreditada. La perspectiva en mí se convirtió en algo totalmente científico [...] en una perspectiva matemática, científica basada en cálculos y dimensiones”²⁸³. Sobre la trans-dimensionalidad en el *Gran Vidrio* dijo que “había intentado leer algunas cosas de ese Povolowski que explicaba las medidas, las líneas rectas, las curvas, etc. Eso me hervía en la cabeza cuando trabajaba, a pesar de que casi no haya incluido ningún cálculo en *Le Gran Verre*. Simplemente pensé en la idea de una proyección, de una cuarta dimensión invisible puesto que no se puede ver con los ojos. Como creí que se podía pintar una sombra de una cosa de tres dimensiones, un objeto cualquiera –como la proyección del Sol sobre la Tierra crea dos dimensiones- por simple analogía intelectual consideré que la cuarta dimensión podía proyectar un objeto de tres dimensiones, dicho de otra forma, que todo objeto de tres dimensiones, que vemos fríamente, es una proyección de una cosa de cuatro dimensiones que desconocemos. Se trataba casi de un sofisma, pero al fin de cuentas era una cosa posible. Basé la *Marieé* en el *Gran Verre* como la proyección de un objeto de cuatro dimensiones” (Cabanne,1984:58-59).

En el paradigma creativo de Duchamp, en un gran número de sus obras, está presente una reacción antirretiniana. Este antirretiniano es una reacción contracultural que alimenta una de las raíces superficiales del Árbol del Arte. En Duchamp esta reacción está dirigida hacia la recepción de la obra: “en el caso de la *Boîte* de 1913-14 se trata de algo diferente. No la concebí como caja sino como notas. Pensé en reunir en un álbum, como en un catálogo de *Saint Etienne*, los cálculos, las reflexiones, sin relación entre sí. Se trata a veces de papeles rotos... Yo quería que ese álbum fuera junto con el *Verre* y que pudiera consultarse para ver el *Verre* debido a que, en mi opinión,

²⁸³ Duchamp entrevistado por Pierre Cabanne. (Cabanne, 1984:57).

éste no debía mirarse en el sentido estético de la palabra. Se tenía que consultar el libro y ver ambas cosas a la vez. La conjunción de las dos cosas hacía desaparecer por completo todo el aspecto retiniano, que no me gusta nada. Era muy lógico” (Cabanne, 1984:63).

Más adelante cuando Cabanne le pregunta específicamente sobre el origen de su actitud antirretiniana, Duchamp habla de las funciones de la pintura y, otra vez, veo en sus palabras la actitud antirretiniana ligada a la recepción cuando habla de los surrealistas: [su actitud antirretiniana viene] “de la excesiva importancia atribuida a la retina. Desde Coubert se cree que la pintura se dirige a la retina; eso ha sido un error que ha cometido todo el mundo. ¡El escalofrío retiniano! Antes la pintura tenía otras funciones, podía ser religiosa, filosófica, moral... Si bien tuve la suerte de tomar una actitud antirretiniana, desgraciadamente eso no cambió mucho; todo el siglo es completamente retiniano, salvo los surrealistas que intentaron salirse de ello un poco. Breton cree juzgar desde un punto de vista surrealista, pero en el fondo lo que le interesa es la pintura en el sentido retiniano. Es algo totalmente ridículo. Es algo que desearía cambiar, que debería ser siempre así” (Cabanne, 1984:64). También Cabanne atribuye cierto retinianismo a los surrealistas y le pregunta a Duchamp si eso no le molesta, a lo que contesta que no le molesta el retinianismo surrealista “porque debemos saber utilizarlo. En ellos la última intención está por encima de eso, sobre todo en las cosas fantásticas”. En este sentido habla de la intención (del paradigma creativo) y aquí sí que deslinda lo que es la intención de la recepción. Ve que la recepción puede ser retiniana a pesar de que la intención fue antirretiniana, y eso no le molesta.

Sin embargo en relación con los artistas abstractos su opinión es mucho más radical cuando afirma que “los abstraccionistas a partir de los 40, es peor que nunca, son ópticos, ¡y están metidos hasta el cuello en la retina!” (Cabanne, 1984:65). Es posible que la recepción de la obras abstraccionistas fuera óptica, pero sus procesos creativos y su intención no lo fueran, y Duchamp no diferencia estos hechos. Esta irritabilidad también se hace clara cuando declara a Cabanne: “tenga en cuenta que no me hace falta mucho conceptualismo para que me guste [una obra]. Lo que no me gusta es lo totalmente no conceptual, que es lo simplemente retiniano; es algo que me irrita” (Cabanne, 1984:123).

Sobre la intención del artista como forma de superar el antirretinianismo, cuando Pierre Cabanne le dice a Duchamp “todos estos pintores [se refiere a los Op, los Pop, Arman, Tinguely, Ben Valtier] son en realidad sus hijos”, él contesta, “la gente lo dice... supongo que las jóvenes generaciones necesitan un prototipo. En este caso yo he desempeñado ese papel [...] Ben [Vaultier] es un muchacho de 35 años que después de decidir que la obra de arte reside primordialmente en la intención, intenta convertir su vida en una obra de arte. En vez de exponer se expone, lo ha hecho en un escaparate de Londres durante 15 días” (Cabanne, 1984:155). Dufrenne dijo sobre la intención que “en cierto aspecto todos nuestros actos son una manera de expresarnos. Se vinculan a nosotros, expresándonos. Yo soy lo que hago, porque lo que hago es lo que toma de mí consistencia y forma. Pero lo que me expresa en ellos no es tanto lo que hago como la manera en la que hago: es en ella donde hay que buscar la intención que me anima. De

“He aquí la dirección que debería tomar el arte: la expresión intelectual por delante de la expresión animal. Estoy harto de la expresión ‘tonto como un pintor’ ”.

Marcel Duchamp,
en Mink (1996:29).

modo que la moral de la intención, dejada atrás por un momento, vuelve a tomar fuerza; pero siempre es por la expresión por lo que puede ser cuestión interna” (Dufrenne, 1993:67, nota 11).

En ocasiones lo trans-visual se identifica con lo conceptual o lo espiritual. Esta fue la salida de Duchamp²⁸⁴ y de muchos otros artistas a la duda retiniana y su actitud contracultural consciente. En la obra de Marcel Duchamp “*La Marié mis nù par les celibataires meme*”²⁸⁵ veo esta actitud contracultural y anti-gestáltica, una especie de alusión a la causalidad, una advertencia de Duchamp a todos, y a él mismo, sobre la necesidad de buscar la causa y no dejarse llevar por las apariencias visuales y modelos perceptivos conscientes de la mente superficial. La parte de abajo está destinada a la apariencia, a lo fenoménico, mientras la causalidad, lo nouménico, la aparición o el dominio de la mente profunda, se desarrollan en la parte superior del cuadro.

La crítica que hace Duchamp del arte retiniano²⁸⁶ se enfoca mucho más hacia la sensación estética de la recepción, es decir, en el momento en que la obra es recibida por la vista. Además dirige su crítica al arte de una época muy específica²⁸⁷. Octavio Paz sitúa su anti-retiniano de la siguiente manera: “según Duchamp todo arte moderno es retiniano, del Impresionismo, el Fauvismo y el Cubismo hasta el Abstraccionismo y el Arte Óptico, con la excepción del Surrealismo y de unos cuantos casos aislados como los de Seurat y Mondrian” (Paz, 2003:33). Si excluye de la categoría de arte retiniano al Surrealismo es porque está haciendo una clara afirmación: el arte que accede a la visión interior, como es el caso del Surrealismo, no parte de las mismas premisas del resto. El motivo de excluir también a Seurat es posible que sea porque le sitúe como científico más que como artista en referencia a su investigación sobre la luz y el color. En el caso de Mondrian tal vez lo haga por sus planteamientos abstractos, que excluyen la visión como forma de acceder a la realidad.



Silencio

Odilon Redon, hacia 1911

Óleo sobre yeso y papel

54 x 54,6 cm

Museum of Modern Art, N. York.

Dijo Duchamp: “si tuviera que decir cual fue mi punto de partida diría que fue el arte de Odilon Redon” El interés por la ciencia y la discreción de Redon eran admirados por Duchamp, quien no interpretaba sus propias obras.

²⁸⁴ Según Godfrey, “Duchamp creía que hacer y pensar eran cosas separadas: pensamos en palabras e imágenes, no en pintura. Se situaba firmemente en contra de la doctrina de la pintura por amor a la pintura. La tiranía de la pintura pura era, creía él, tanta tiranía como cualquier otra que la academia pudiera disponer” (Godfrey 1999:27).

²⁸⁵ En la obra de Paz (2003) *La Apariencia Desnuda*, hay un análisis de la aparición y de la apariencia que puede ser interpretado como el sentido que le doy a la apariencia versus la causalidad/aparición.

²⁸⁶ La retina es la parte del ojo que recibe la luz y la transforma en energía química. La energía química activa los nervios que llevan los mensajes desde el ojo al cerebro. La retina es una estructura nerviosa compleja que es, en esencia, un crecimiento externo del cerebro. Es un receptor, un transmisor y el lugar de la transformación energética, pero es incapaz de sentir placer, mucho menos estético.

²⁸⁷ Aunque sus aportaciones han tenido una profunda influencia en el arte hasta hoy, el concepto de arte no retiniano, en Duchamp, no cubre todas las derivaciones del concepto de no visualidad y de causalidad que trato de desarrollar a través de esta investigación.

Se ha apuntado la existencia de una relación entre *La Marièe* de Duchamp y Santa Wilgefortis (Friesen, 2001). St. Wilgefortis había sido una princesa portuguesa que vivió entre los siglos VIII y IX. Su leyenda tuvo un carácter local hasta que en el siglo XIII comienza a extenderse por Europa asumiendo distintos nombres: St. Kummernis en Alemania, St. Uncumber en Inglaterra, St. Livrata en Gascuña, St. Liberata en España. Una muchacha joven y bella a la que el padre obligó a casarse, y cuya forma de protesta adopta un carácter espiritual. Renegando de los intereses mundanos y de la sexualidad, se mantuvo virgen, ascética y soltera. Como respuesta su padre manda crucificarla. Durante la crucifixión, mientras era desnudada por sus pretendientes, comenzó a crecerle una barba²⁸⁸ que le cubrió todo el cuerpo, impidiendo que la mirada masculina descansase sobre su desnudez²⁸⁹.

La historia de St. Wilgefortis es muy especial pues ninguna otra santa experimentó un tipo de transformación física tan drástica como la suya, pasando de ser una princesa femenina y bella a mártir crucificada, “anoréxica, masculinizada y con barba” (Friesen, 2001). Su intensa veneración en la Edad Media anticipa algunos de los temas cruciales de nuestra época, entre ellos, los estereotipos de género, la anorexia, el cambio del papel de la mujer en la sociedad, la androginia y las actitudes sociales hacia mujeres masculinizadas, las formas alternativas de espiritualidad y la lucha por el aumento de la visibilidad femenina en la religión organizada y la jerarquía eclesiástica.

Duchamp pasó tres meses en Múnich, zona principal de la veneración de St. Wilgefortis. Con mucha probabilidad entró en contacto con la historia de esta princesa virgen cuyo centro de su culto se encuentra en Neufahrn, cerca de Múnich. Es posible que “incluso haya podido ver las pinturas sobre cristal²⁹⁰ típicas del arte folklórico bávaro que habían inspirado a Kandinsky y a sus amigos una serie de pequeños cuadros similares [...]. En cualquier caso, Duchamp comenzó en Múnich a formular sus ideas sobre la desposada desnudada [...] Pintó varios óleos importantes que mezclan la sexualidad con la transición y el movimiento mecánico” (Mink, 1996:34-35).



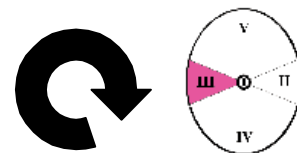
The silence of Marcel Duchamp is overrated

Joseph Beuys, 1964

Pancarta. Papel, óleo, fieltro, chocolate y fotografía.

Stiftung Museum Schloss Moyland, Colección van der Griten

Sitúo tanto la atención como la intención del paradigma creativo de Beuys, en el caso de esta obra, en el Territorio III porque el artista parte de la obra de otro artista para construir su obra, y esta obra dialoga críticamente con la de Duchamp. Sin la obra precedente no hay sentido en esta obra. Es un ejemplo de intersubjetividad y co-creación. La flecha negra a la izquierda del esquema indica que tanto la atención como la intención permanecen dentro del Territorio III.



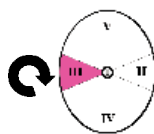
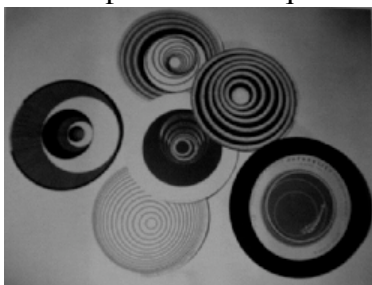
²⁸⁸ Como afirma Hurbert Lacey, “el desorden endocrino es consecuencia de la pérdida de peso en la anorexia y se manifiesta como amenorrea y, en algunas pacientes, el desequilibrio hormonal es tal que se desarrolla pelo en el labio superior y en la barbilla [como una barba]” (Hurbert Lacey, 1982:1).

²⁸⁹ También Duchamp realiza una interferencia en la *Monalisa* de Leonardo, poniéndole bigotes.

²⁹⁰ Si esto es así ¿es otra coincidencia que el *Gran Vidrio* sea un cuadro realizado en cristal?

Para Duchamp el arte del momento en que vivía era retiniano, estaba ligado al placer de la vista. Es posible que en la figura de la *Novia*, en el *Gran Vidrio*, Duchamp esté reflejando una protesta ascética anti-matérica, anti-visual, similar a la que se produce en el caso de St. Wilgefortis o de algunas heroínas²⁹¹. La Novia como virgen desnudada por los solteros es el rechazo a la materialidad de la pintura y una protesta que se manifiesta a través del énfasis en la conceptualización o espiritualización de la materia.

A través de la transformación de su cuerpo -de lo bello a lo feo, de lo femenino a lo masculino, de lo nutrido a lo anoréxico-, la mujer joven buscaba el rechazo de los pretendientes, el rechazo de la mirada de los observadores, el final de su bella y femenina imagen. Todo este conjunto de elementos puede haber sido usado por Duchamp para simbolizar la necesidad de un cambio del cuerpo, de la materia, de la fisicidad, en el arte, y especialmente en la pintura, que él proponía; (1) el cambio de la manualidad y de la sensorialidad a la expresión intelectual: la transformación de lo que él consideraba placer “retiniano” de la recepción en el rechazo de la visión, un rechazo desencadenado por un arte de cuerpo anoréxico, un arte que deja de ser una puerta a lo sensorial, sensual, femenino, y se transforma en una llamada a lo masculino, a lo conceptual, espiritual y descarnado; (2) un cambio de género en el arte, de femenino a masculino; (3) un cambio de dimensión materal en el arte, de lo sensorial a lo espiritual; (4) un cambio en la recepción artística, de ser recibido por ‘la visión’, a ser recibido por la visión que busca lo espiritual, que ve la causa, la energía que promueve



Marcel Duchamp tenía interés por la afasia, y los rotorrelieves. Experimentaba con la transgresión del sistema métrico y del lenguaje. Usaba el mismo lenguaje como forma de crítica al lenguaje. Iba en contra de los modelos lingüísticos y estilísticos.

Rotorrelieves

Duchamp, 1935.

6 discos de color serigrafiados,

Philadelphia Museum of Art,

Para Duchamp la ilusión óptica que generaban

era un proceso psicofisiológico.

la protesta personal contra un modelo perceptivo que se limita a la visión física y a la belleza. El arte masculinizado, anoréxico y espiritualizado se asocia a la imagen de St. Wilgefortis, la joven anoréxica con barba, crucificada, martirizada, masculinizada, espiritualizada, cuya figura repele la visión impidiendo el placer retiniano de los pretendientes, es decir el placer retiniano en la recepción.

²⁹¹ Según Hubert Lacey, “el movimiento ascético con énfasis en el ayuno, la purgación, el insomnio y la hiperactividad heroica (Juana de Arco) forman parte de la lucha contra la carne defendida por la austeridad de los primeros cristianos [...]. Lo que vemos ahora como una enfermedad producida por una compleja dinámica de factores emocionales, sociales, familiares y existenciales, era visto en la Europa premedieval como un milagro: un intento de las mentes no iluminadas del Renacimiento de explicar el miedo existente entre chicas nacidas en familias acomodadas a la sexualidad y al matrimonio” (Lacey, 1982:2-3).

Duchamp actuaba, con excepciones, desde el intelecto, pero de modo contracultural, y atribuía poderes de percepción a un órgano que está subordinado a la cultura y que no es capaz, por sí mismo, de tener ni placer ni ningún otro tipo de sensación perceptiva, puesto que incluso el modo de percepción de la mente de superficie intelectual es más amplio que la visión retiniana. En su crítica a la visualidad en el arte continuó usando su interpretación del concepto de visión retiniana propuesto por Kepler²⁹². Criticó la visualidad a través de procesos trans-visuales y de silencio del yo²⁹³, pero desde el mismo intelecto. Carga la visión retiniana con una responsabilidad que cabía poner en manos de la mente superficial, cultural, intelectual, que es el elemento que hay que modificar, extender, relacionar con otras dimensiones de la mente y enriquecer, si lo que pretendemos es permitir que la percepción se limpie de modelos aprendidos, sea capaz de observarlos críticamente o que la percepción subconsciente aflore. Sus estrategias poiéticas de *retard*, o de abandono de la acción de pintar, son procesos artísticos trans-visuales y contraculturales de silencio del yo artístico, consciente e intelectual²⁹⁴.

Duchamp trabajaba con métodos conscientes de control de los frutos del intelecto, partiendo del mismo intelecto para criticar sus consecuencias. En su postura antirretiniana Duchamp trabajaba dentro del Territorio III, especialmente a través de mecanismos de lenguaje que se transforman en críticas al lenguaje.

El silencio del intelecto

Robert Morris es otro artista cuyo paradigma creativo, en determinadas obras, se dirige al silencio de la cultura, la represión y el intelecto²⁹⁵. Especialmente sus obras de laberintos eran usadas como instrumentos de liberación de la represión y de la lógica de la dominación. En su paradigma creativo ligado a los laberintos hay una crítica a la idea de progreso: “en la raíz de la atracción de Robert Morris por las ruinas, y por la idea de la historia como un proceso de disolución y decadencia, estaba el deseo de advertir del colapso social inevitable [...]. Sin embargo, esta idea de las ruinas como alegoría no tiene su origen en Morris [...]. Ya en 1930, Walter Benjamin (1892-1940) [*El origen del trágico drama alemán*] había sugerido que la ruina de la historia se mezclaría físicamente con el paisaje” (Berger, 1991:145-6). El mismo Robert Morris irónicamente se pregunta si, en el futuro: “¿no será un poco más fácil destruir el territorio para obtener un poco más de energía (no renovable) si se encuentra un artista (barato) para transformar la devastación en una obra de arte inspiradora y moderna?”

²⁹² Ver el concepto de visión retiniana de Kepler en el Capítulo III.

²⁹³ Sin embargo, “algunos artistas rehusaron aceptar incondicionalmente su obra [se refiere a la de Duchamp] como por ejemplo Robert Smithson, que le llamó ‘cura aristócrata’, o Joseph Beuys, que en una performance televisada en directo escribió una pancarta con la frase *El silencio de Marcel Duchamp se sobrestima* (Mink, 1996:15).

²⁹⁴ Mink dice que lo “más importante para Marcel Duchamp parece haber sido la concepción que Redon tenía del arte: no una concepción antiacadémica, sino más bien discreta y genialmente individualista. Su obra *Silencio* podría encarnar la actitud de Duchamp, que a lo largo de toda su vida rehusó comentar la interpretación de sus obras” (Mink, 1996:15). Por otro lado, el paradigma creativo de Redon se alimentaba también de la ciencia, además del imaginario interior. Duchamp afirmó en cierta ocasión: “si tuviera que decir cuál fue mi punto de partida diría que fue el arte de Odilon Redon” (Mink, 1996:14-15).

²⁹⁵ Dice Berger que “el espacio en los laberintos de Robert Morris dialécticamente cuestiona su potencial para controlar al receptor. Aunque la experiencia del laberinto es algo claustrofóbica y perturbadora, la situación de exploración le da al individuo un cierto grado de independencia con respecto a la relación tradicional entre el observador y el objeto artístico” (Berger, 1991: 132)

(Morris, 1979:16). En la serie de dibujos a ciegas *Blind Time Drawings* Morris también incide sobre la idea de ego del artista y de su control sobre la obra de arte. Junto con Morris, Robert Smithson es otro artista que se apoya en esta idea benjaminiana de la ruina.

Simbolismos contraculturales:
analogías entre naturaleza y cultura

Suscribo la opinión de Berger (1991) cuando afirma que Smithson hacía una analogía entre el concepto de entropía, de la Segunda Ley de la Termodinámica, y la

dirección que tomaban el arte y la cultura. El arte dinámico y fenomenológico de los años 60 le parecía apropiado a Smithson en el sentido de una crítica al formalismo, que aislaba al objeto artístico en un vacío metafísico, independiente de las relaciones de clase, trabajo y propiedad.

En el paradigma creativo de muchas de las obras de Smithson las abstracciones tales como la espiritualidad y el idealismo eran consideradas enemigas de la responsabilidad social. Llamaba a los artistas locales para cultivar situaciones ecológicas en vez de imponer estructuras abstractas a los lugares. Cultivar la situación ecológica era partir del estudio riguroso del lugar en sus aspectos prehistóricos y socioeconómicos (Berger, 1991). Smithson utilizaba simbolismos contraculturales: “en la mente tecnológica, el óxido evoca un temor al desuso, a la inactividad, a la entropía (2ª Ley de la Termodinámica) y a la ruina. La razón por la que el acero es valorado por encima del óxido es un valor tecnológico no artístico” (Smithson, 1993:13)²⁹⁶. También sus paradigmas creativos se basan en analogías entre leyes y fenómenos naturales, especialmente la geomorfología, dándoles significados sociales.

En proyectos como *A Sedimentation for the Mind, Earth Projects* usa este tipo de herramientas y dice: “la mente personal y la tierra están en un estado de erosión constantes, los ríos mentales desgastan las riberas abstractas, las ondas cerebrales socaban acantilados de pensamientos, las ideas se descomponen en piedras de desconocimiento y las cristalizaciones conceptuales se separan formando depósitos de razón arenosa. En este miasma geológico se producen vastas facultades de movimiento y se mueven del modo más físico” (Smithson, 1993:125).

Sus metáforas entre el paisaje y la mente son similares a las de Beuys. Los suburbios se comparan con cristales. Para él “los suburbios eran condensaciones de asentamientos prosaicos en otro tipo de formas, delimitadas por carreteras, por configuraciones, por estructuras fijas impuestas sobre la vida anteriormente fluida” (Smithson, 1993:27-28).

La entropía significaba la destrucción de las estructuras y los marcos de referencia: “vivimos en estructuras y estamos rodeados de marcos de referencia, pero la naturaleza los desmantela y los



El Mapa de Vidrio Atlantis/Map of Glass, Atlantis
Robert Smithson, 1969
Varias toneladas de vidrio roto
540 x 600 cm aprox.
Obra destruida

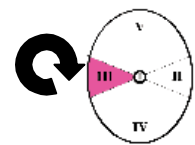
²⁹⁶ Re-edición de escritos de Robert Smithson en el catálogo de la retrospectiva de su obra en el IVAM. Smithson (1993:13).

devuelve a un estado en el que ya no tienen integridad” (Smithson, 1993:18). Usa la entropía como instrumento de análisis para enfrentar el mundo del orden racional al mundo de la catástrofe y del caos, asumiendo que ser entropólogo es ser científico de la disolución, una postura contracultural que defendía porque para él “no existe sistema estable, coherente y comprensible que pueda encerrar la realidad del mundo” (Smithson, 1993:17). La entropía en Smithson simboliza una crítica a la idea de progreso incluida en la ciencia y la tecnología. La crítica al progreso se materializa en símbolos tales como los residuos y las ruinas.

El uso de la entropía también ha estado presente en varias obras que han influenciado el pensamiento de toda una generación: la obra *En el camino* (1957) del escritor Jack Kerouac (1922), en *The Americans* (1959) de Robert Frank (1924) y en la obra *The Human Use of Human Beings* del matemático Norbert Wiener (1894-1964). Otras formas de crítica contracultural a la idea de progreso en los paradigmas creativos de Smithson se materializan a través (1) de la inversión en la dirección del tiempo; (2) en su entusiasmo por las formas pre-clásicas en el arte y el uso de la entropía para dinamitar la unidad gestáltica, presente en la unidad clásica del objeto de arte, y buscar una forma nueva de relacionar la obra con el mundo, especialmente cuando dijo que “al rehusar los milagros tecnológicos el artista comienza a conocer los momentos corrosionados, los estados carboníferos del pensamiento, la retracción del lodo mental, el caos geológico, en los estratos de la consciencia estética. Los desechos entre la mente y la materia son una mina de información” (Smithson, 1993:128) (3) en el desplazamiento del concepto de centro y (4) en el uso de espejos como forma de desestructurar las referencias espaciales. Decía que “reconstruir lo que ven los ojos con palabras en un lenguaje ideal es una proeza vana. ¿Por qué no reconstruir nuestra incapacidad para ver? [...] Desarrollemos un tipo de **visión anti-visión o visión negativa**” (Smithson, 1993:115)²⁹⁷.

El silencio del lenguaje
disciplinar acostumbrado

En el arte el peso de la tradición disciplinar aprendida es algo que no se puede obviar. Para algunos artistas la reforma del lenguaje, de la disciplina, de los medios y procedimientos es el centro de sus paradigmas creativos. La posibilidad de limpiar los medios de las convenciones aprendidas y volver a las esencias, supone poner en tela de juicio los estereotipos disciplinares y lingüísticos. Entre estos artistas se encuentra Kounellis: “soy un pintor, pero mientras que en la época del futurismo existían motivaciones modernistas, en mi condición de hombre de la posguerra hay ante mí sólo un proyecto de reconstrucción: reformar la lengua para poder hablar, y esto no tiene nada que ver con el modernismo; por ello la tradición para mí es importantísima” (Kounellis, 1996:278). El énfasis que pone en recuperar el sentido del lenguaje, atribuyéndole significados simbólicos trascendentes, se observa en su admiración por Malevich y por su interés en la elevación de la materia: “en el blanco de Malevich hay amarillo porque está presente el recuerdo del oro” que para él era un verdadero icono de nuestro tiempo: “quiero comunicarte el secreto del



²⁹⁷ En las analogías practicadas por Smithson entre mente, cultura y naturaleza, analogías que también están en Beuys (*Terremoto en Palacio*), se puede ver que como afirma Giraud “la ciencia es transitiva y el arte intransitivo, en el sentido gramatical del término. Por medio de la ciencia significamos el mundo encerrándolo en la rejilla de nuestra razón, por medio del arte nos significamos a nosotros mismos descifrando nuestra psique como un reflejo del orden natural” (De la Calle, 1981:71).

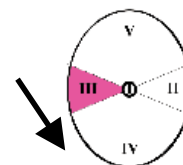
oro: aquí en Rusia he descubierto para mi sorpresa el sentido del color [...] los colores no son cualidades de las cosas, sino aquello de lo que están hechas las cosas; no son accidentes, sino materia. Como el oro [...] santos pintados, he ahí el gran río que lleva a Malevich” (Kounellis, 1996:204).

Kounellis trabaja simbólicamente tanto con la materia como con la forma, transformándolas en plataforma de aterrizaje para lo espiritual. Bucea en el imaginario colectivo y, de ahí, extrae símbolos capaces de desencadenar sugerencias en la mente del receptor y conectarlo con experiencias trascendentes: la cruz, las flores, el hierro, las balanzas, el café, el agua, las bombonas de gas. Su paradigma creativo está en el Territorio III, pero su intención es el Territorio V. Busca revelar lo sutil y lo espiritual a través de las manifestaciones del lenguaje disciplinar de la materia y de la cultura (T III).

El lenguaje disciplinar también puede generar formas de silencio apreciables en los paradigmas creativos de algunos artistas. En las experiencias trans-disciplinares con tecnología háptica los artistas de varias disciplinas interactúan utilizando la tecnología como medio y extensión sensorial. Esta situación se puede ver en una experiencia que tuve la oportunidad de presenciar en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, en diciembre de 2004²⁹⁸. En esta experiencia un músico saxofonista, interactúa con una danzarina y con un programa de ordenador, a través de sensores de movimiento y de duración (que controlan la duración y la continuidad del sonido natural), y sensores de inclinación situados en todo el cuerpo de la danzarina. Los sensores se activaban a través del movimiento de la persona que danzaba e interferían con archivos del ordenador. La música era el resultado de la simbiosis entre la intención del músico y el movimiento de la danzarina, quien a su vez puede aprender a controlar los parámetros musicales asociados a sus movimientos y actuar para conseguir resultados no aleatorios.

Los movimientos corporales tienen un impacto sobre la duración de los sonidos naturales ejecutados por el músico, que a su vez se ve afectado por el significado visual-sonoro -una partitura en movimiento- del cuerpo de la danzarina. Ello le permite predecir sus movimientos e incorporar las predicciones en la ejecución de la música.

La performance en su totalidad es una síntesis trans-disciplinar entre música, danza y tecnología digital, donde se produce la interacción entre (1) el sonido previsto; (2) el sonido como respuesta a los estímulos del significado visual-sonoro de la danza; (3) las intenciones de la danzarina y del músico; (4) el grado de control de los participantes y (5) la retro-alimentación por aprendizaje del proceso. Este puede ser un ejemplo de silencio del yo artístico por trans-disciplinariedad y por procesos sensoriales ectópicos que abre muchas puertas a posteriores



En el paradigma de Ad Reinhardt la atención está en el T III, en el silencio del proceso pictórico, y la intención está en que este silencio se haga en el interior del artista (T IV) que medita a través del proceso de pintar.

²⁹⁸ Una experiencia presentada por Ricardo Climent, profesor del SARC, Sonic Arts Research Center and School of Music, Queen's University, Belfast, Irlanda, con la participación de Iñigo Ibaibarriaga, en la música, e Idoia Zabaleta, en la danza.

investigaciones en el campo de la trans-sensorialidad y la interactividad a través de extensiones sensoriales y de la cibernética.

Los campos morfogenéticos pueden aportarnos alguna luz sobre este punto. Briggs aplica la teoría de Sheldrake a los trasplantes de órganos. La teoría de que el universo está compuesto de partes intercambiables y que un cuerpo humano es un principio similar a una máquina está generalmente detrás de las explicaciones que se suelen dar sobre el éxito de estos trasplantes. Pero, la teoría de los campos morfogenéticos ofrece una alternativa holística a esta interpretación. Afirma que un órgano de otra persona o un órgano artificial puede integrarse en la complejidad del cuerpo humano, porque el campo morfogenético (campos entrelazados) actúa cerrando los espacios vacíos y permitiendo una transición suave. El campo es un instrumento de la integridad corporal. Presumiblemente cuantos más trasplantes se hagan más prontamente los cuerpos aceptarán estos intercambios porque el campo morfogenético será modificado para esperarlos.

Los procesos ectópicos, en cierta forma, se asocian con los trasplantes de órganos, sólo que en vez de implante el órgano mecánico se traslada y se hace autónomo. La máquina que dibuja es un ejemplo de órgano casi autónomo trasplantado pero descontextualizado, exento en relación al cuerpo. Los procesos ectópicos también se relacionan con los conceptos de *realidad aumentada*, un híbrido entre la realidad física y la generada tecnológicamente por ordenador y de interferencia tecnológica. A este respecto, se han realizado varios experimentos trans-disciplinares entre ciencia, tecnología y arte.

Sheldrake también argumenta que estos campos pueden ser usados para explicar los movimientos habituales, y llama campos motores a los campos que regulan los movimientos. Los campos motores gobiernan los movimientos de animales como hormigas, abejas, así como procesos de crecimiento, reproducción, circulación, digestión, comportamientos instintivos, interacciones sociales y comunicaciones.

En este caso, los registros de los movimientos y fuerzas de la naturaleza también son registros de la regularidad presente en estos campos. Aplicando estos conceptos a los trabajos artísticos de registro de movimientos es posible entender las sismografías como registros de campos motores.

Por otro lado, las experiencias trans-disciplinares y trans-sensoriales también pueden beneficiarse de estas teorías, especialmente de la teoría de la iteración –feedback que envuelve la re-absorción o incorporación continua de lo que vino antes- tanto en los sistemas climáticos, la inteligencia artificial, como en la reposición celular.

Hay bacterias que se dividen por autoduplicación. Transfieren entre sí porciones de su material genético en un proceso que no tiene relación con la reproducción. Forman depósitos de material genético -piscina genética- que están abiertos para que todas las bacterias accedan al material por iteración. También algunas teorías en la física indican que se producen iteraciones auto-referenciales entre partículas elementales, es decir, al nivel de los elementos constructivos más básicos de la materia. Esta dinámica cíclica y equilibrada se observa en su proceso de auto-generación por constante creación y destrucción. Esta forma de comportamiento por iteración de la materia y de las bacterias ofrece otra analogía para reflexionar sobre los métodos de silencio del yo artístico, como la base de la inspiración para la formación de nuevos procesos de interacción artística trans-disciplinar, trans-sensorial e intersubjetiva.

Podemos realizar una comparación entre los procesos de iteración, la entelequia y el arte trans-disciplinar. Cuando se produce un proceso iterativo por entelequia vemos que un organismo -en el caso del arte este organismo sería el cuerpo formado por un conjunto de elementos, es decir, por ejemplo un músico, una danzarina y un programa de ordenador- lleva en sí mismo su objetivo. Este objetivo no está determinado por los elementos pues si uno de los componentes falla el organismo busca otros métodos de llegar a su objetivo; lo importante es el organismo, el cuerpo colectivo.

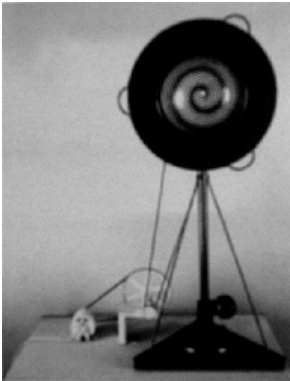
El silencio del proceso pictórico

Desde otro tipo de paradigma la búsqueda del sentido del silencio a través de los procesos y de la tecnología puede enriquecerse si observamos el paradigma creativo de Ad Reinhardt porque en su obra hay una búsqueda de la desmaterialización de los parámetros procesuales de la pintura. Reinhardt somete la pintura a un proceso de anorexia procesual. Así como Duchamp había aplicado la anorexia matérica a la pintura, transformando la materia física en materia conceptual, Reinhardt, en sus *Doce reglas para una nueva academia*, niega todo lo que en pintura se define por un nombre: textura, pincelada, forma, diseño, color, luz, espacio, escala, movimiento y materialidad. Sitúa los parámetros visuales en una especie de mezcla indefinible y esta mezcla se hace autorreferente porque, en mínimas escalas, todos estos parámetros están presentes en sus pinturas, y revelan el concepto de casi Absoluto, pues el arte puro “sólo puede ser definido como exclusivo, negativo, absoluto e intemporal. Ni práctico, ni útil, ni relativo, ni aplicable o subordinado a cualquier otra cosa”²⁹⁹. Este tipo de paradigma creativo no se orienta hacia a la psique del receptor sino al artista. Su proceso artístico es un proceso de meditación a través de la pintura. Aunque parte del Territorio III la intención es que la obra se realice dentro del artista (T IV), es el artista quien medita a través del proceso pictórico y, en este caso, el cuadro final es un residuo procesual, su objetivo no es la recepción por otra persona. El proceso de meditación a través de la pintura implica enfocar el propio proceso pictórico como medio de reflexión. En la filosofía Zen, que tanto ha influido en este artista, lo sublime está en el proceso no en el resultado. Para llegar a este modo de pintar puro, intuitivo y no-simbólico es necesario vaciar la pintura de su carga narrativa e histórica para concentrarse en las características del proceso pictórico mismo; la pintura deja de tener referentes externos y se hace ella misma su propio referente. Se transforma en un vehículo para la meditación, y el autoconocimiento del artista. Hay algunas propuestas realizadas por el Grupo Introversión que reflejan este mismo tipo de paradigma creativo³⁰⁰.

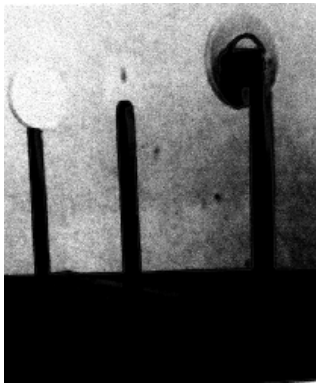
Similar proceso -aunque distinto en su especificidad- de llevar a la anorexia los parámetros procesuales de la pintura que realiza Reinhardt se encuentra también en la interdisciplinaridad. Este fenómeno abre puertas a otro tipo de convivencia entre las artes y ofrece alternativas a la tendencia a la fragmentación sensorial que surge en el siglo XIX.

²⁹⁹ Ad Reinhardt citado en Combalía (2003 :21).

³⁰⁰ Me refiero a algunos dibujos realizados con los ojos cerrados en que la atención era enfocada a procesos que tenían como fin el autoconocimiento personal. La obra se realizaba por y para el mismo artista.



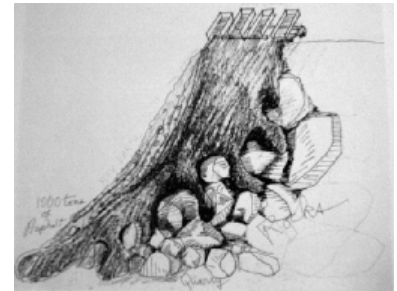
*Semiesfera rotatoria,
óptica de precisión*
Marcel Duchamp, 1925
Semiesfera de madera
pintada, instalada en disco
de terciopelo negro, ribete
de cobre con cúpula de
plexiglás, motor y trípode,
Museum of Modern Art,
New York.



Pharmacy,
Robert Morris, 1962
Madera pintada y espejos
45,7 x 91,4 x 28,7 cm
Robert Morris cuestiona la
idea de ego y
temperamento del artista y
del control ejercido sobre
la obra de arte.



Pharmacy,
Marcel Duchamp, 1914
Ready-made y aguada
sobre grabado
26,7 x 19,3 cm,
Milán,
Colección Arturo Schwarz



1000 toneladas de asfalto,
Robert Smithson, 1969
Dibujo en tinta, lápiz y tiza
sobre papel,
45,7 x 60,1 cm

Robert Smithson hacía una analogía entre la entropía, la mente, la naturaleza, el arte y la cultura. Su atención estaba orientada contra el Formalismo y por potenciar los valores locales, históricos, frente a lo abstracto, desde una perspectiva multidimensional.



Derramamiento de asfalto,
Robert Smithson, 1969,
Detalle de serie de
diapositivas en color,
35 mm
Colección legado de Robert
Smithson

Territorio IV: silencio del yo artístico y co-creación con lo emocional, co-creación consigo mism@ a través de procesos de apertura a la percepción subconsciente de la mente profunda.

El Territorio IV es aquel que corresponde a las raíces profundas y al ojo cerrado de Odin. En las raíces profundas habitan los artistas que han cerrado el ojo exterior y abierto el ojo interno, emocional. Con este ojo interno ven un escenario personal que está constantemente en movimiento. Son movimientos interiores, vivenciales, emocionales, que constituyen la vida de la psique.

Estos artistas enfocan su atención hacia los datos emocionales que ahí se encuentran, registrando los movimientos internos psicológicos, las **imágenes mentales**, los sentimientos y ejercitando su **memoria sensorial interna**, es decir, memoria de la visión, tacto, olfato, audición y gusto internos, recordados, y son capaces de reconstruir la sinestesia interior.

Sus paradigmas reflejan un interés por el pasado, a través de la memoria y también por el futuro, a través de la imaginación, pero de forma directa. Concentran su atención pura, directa, en su interior para obtener registros y huellas de las imágenes sensoriales mentales y de sus emociones, hábitos de pensamientos y sentimientos, instintos y juicios. Para abrir este ojo interno y acceder a este mundo complejo, dominio de la mente profunda y de sus modos de percepción fluidos con tendencia a escaparse como el agua entre los dedos, muchos artistas de este territorio usan métodos automáticos y surrealistas, métodos de auto-contemplación y estados alterados de consciencia, métodos de expansión y restricción sensorial y técnicas de asociación de ideas.

El artista de las raíces profundas quiere tocarse a sí mismo, autoconocerse, y por eso cede ante las imágenes mentales que le llegan. No busca explicarlas a través del intelecto. Usa los cinco sentidos mentales internos (tacto, visión, olfato, paladar, audición) para acceder a las capas de la **memoria como experiencia**. Durante su proceso creativo pasea por el espacio de su identidad interna, de la imaginación, los **sueños** y los recuerdos. Un mundo constituido por narrativas personales y poblado de **iconos, índices y símbolos mentales y emocionales**. Extrae **huellas de la emoción**, practica **registros de los ritmos de la materia sutil de los recuerdos**, sismografías directas de las vivencias y experiencias. No usa las formas materializadas de su historia personal (objetos) como lo hacen los que trabajan con la memoria a partir del Territorio III, sino que tocan las emociones vivas, y producen la co-creación con el sí mismo internamente.

Entre los artistas que tienen el paradigma en las raíces profundas hay distintas formas de trabajar aunque todos están anclados en el mismo Territorio IV. Sin embargo, en todos se produce una co-creación consigo mismos, o con los demás, desde el punto de vista emocional.

El tacto del sentido de la naturaleza humana

Roberto Matta afirmaba que no era un pintor, aunque hiciera retratos psicológicos. Se consideraba “arquitecto mental, geógrafo de relaciones humanas y sociales, revelador, provocador, curioso que deambula sin descanso por el mundo” (Haim, 2001:65).

Decía Matta, “quiero mostrar lo que el ojo no ve. Sustituir la perspectiva por una forma de prospectiva. Sustituir el espacio de distancias por un espacio del sentido. En lugar de una estructura de hechos, quiero una estructura de la necesidad. Eso es lo que importa: la necesidad, el deseo. El deseo cambia al hombre, lo puede cambiar en monstruo. Pero el hombre puede también desaparecer, frente a una situación que no provoca en él ningún deseo, ninguna necesidad, ninguna aspiración... Los extremos, y todo lo que se encuentra en ellos, deben ser vistos en prospectiva y expresarse en un espacio especial: en el espacio del sentido. Una estructura de hechos es un engaño a los ojos, una apariencia, un efecto. Lo que yo busco es un engañoso” (Haim, 2001:66).



Roberto Matta
*Retrato psicológico de
Gordon Onslow Ford*

Lo que más le interesaba era hacer visible parte de lo invisible y “presentar los cuadros como mapas geográficos de la naturaleza humana y de sus energías”. Con relación a los aspectos trans-visuales de la ciencia y del arte afirma que “mis preocupaciones pueden compararse a las de un astrofísico o de un matemático” (Haim, 2001:66).

Por otro lado con relación al silencio del yo artístico son muy reveladoras estas declaraciones: “la cuestión no es ser o no ser. Es nacer de algo dando vida a otra cosa. No es crear sino procrear, generar. Sólo tengo un sentido social de los ‘yo’ que han generado todo eso [se refiere a su obra]. Como si fuera un pueblo yo solo, multitud de pequeños Matta que hubieran pintado, cada uno de ellos, un cuadro. En cualquier caso, es alguien al que ocurren cosas extrañas. No hay identificación alguna por mi parte” (Haim, 2001:15). En su paradigma artístico la atención está centrada en el Territorio IV pero enfocada, a través de su intención, al sentido como si él fuera un “geógrafo de relaciones humanas y sociales, revelador, provocador, curioso que deambula sin descanso por el mundo”, lo que le sitúa autorreferentemente en el Territorio IV).

El tacto de los pequeños yoes

declaraciones: “la cuestión no es ser o no ser. Es nacer de algo dando vida a otra cosa. No es crear sino procrear, generar. Sólo tengo un sentido

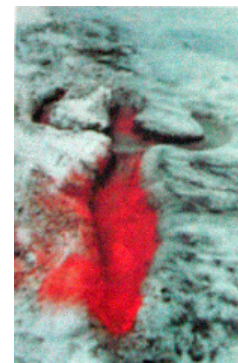


En el paradigma creativo de Roberto Matta la atención está centrada en el Territorio IV y enfocada, a través de su intención, a las relaciones humanas y sociales (Territorio IV).

El tacto político del género: metáforas geográficas

La cartografía de lo humano también está claramente presente en el paradigma artístico de Ana

Mendieta en el que la atención está puesta en la búsqueda de la identidad personal (T IV), ligada tanto a la identidad social de género (TIII) como a la identidad étnica, como emigrante (T IV). La búsqueda de identidad de sus propias raíces como ser humano (pérdida de hogar en el cosmos), mujer (pérdida de



Sin Título
Ana Mendieta, 1976
México

espacio y hogar en lo social) y emigrante (pérdida de hogar cultural en el país) la lleva a establecer metáforas con la tierra, como lugar y materia físicos (TII) y con la tierra como lugar y espacio ligado al cosmos (T V- T I). Aunque hace referencias a varios territorios no trabaja desde todos ellos, fijando su paradigma en el T IV y por eso nos sirve como un buen ejemplo para comprender la diferencia entre un artista que trabaja a partir de varios territorios y tiene un paradigma multidimensional que se inscribe en el Territorio I como síntesis y otros artistas que aunque hagan referencia a varios territorios trabajan en concreto y fundamentalmente desde uno de ellos. Ana Mendieta es uno de estos ejemplos.

Es una artista que construye analogías territoriales en busca del sentido, estableciendo fuertes relaciones literales y simbólicas entre la geografía, el paisaje y los contenidos emocionales humanos personales ligados a su identidad humana y cultural. Recordando sus palabras: “he ido manteniendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto ha sido un resultado directo de mi alejamiento forzoso de mi patria (Cuba) durante mi adolescencia. Me desborda la sensación de haber sido separada del vientre materno (la naturaleza). Mi arte es la forma de restablecer los vínculos que me unen al universo. Es una vuelta a la fuente materna, mediante mis esculturas earth/body me uno completamente a la tierra... Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas [en] una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno, es una manifestación de mi sed de ser” (Moure, 1997:54).

Como queda reflejado en estas afirmaciones, su condición de emigrante ha sido muy marcante y eso queda reflejado en estas afirmaciones: “todo desprendimiento o separación provoca una herida. Una ruptura, ya sea con nosotros mismos o con lo que nos rodea o con el pasado o el presente, produce un sentimiento de soledad. En mi caso, en el que fui separada de mis padres y mi país a la edad de doce años y medio, esta sensación de soledad se identificó como una forma de orfandad. Y se manifestó como conciencia de pecado. Los castigos y la vergüenza de la separación me impusieron sacrificios necesarios y soledad como un modo de purificarme. Lo vives como una prueba y una promesa de comunión” (Moure, 1997:98).

También su condición de mujer –vista a través de la mirada masculina machista- ha determinado su paradigma creativo en gran medida. Comenta que “en el Midwest, la gente me miraba como un ser erótico (el mito de la latina ardiente), agresivo, y en cierta manera diabólico. Esto creó en mí una actitud muy rebelde, hasta que, por así decir, exploté dentro de mí y yo cobré consciencia de mi ser, de mi existencia como un ser muy particular y singular. Este descubrimiento fue una forma de verme a mí misma separada de otros, sola” (Moure, 1997:100)³⁰¹.



Glass on body
/Cristal sobre
cuerpo
Ana Mendieta, 1972

³⁰¹ Como indica Donald Kuspit “los performances y el body art de Mendieta no sólo son profundamente feministas, sino que además abarcan y evocan los conflictos psicológicos más importantes de su vida” (Moure, 1997:62).

En su paradigma creativo las referencias holísticas a la identidad del ser humano con el universo, a través de la naturaleza, se relaciona fuertemente con la identidad de tipo político, étnico y de género, en una actitud contracultural feminista: “mi arte se basa en la creencia en una energía universal que todo lo recorre: del insecto al hombre, del hombre al planeta, del planeta a la galaxia. Mis trabajos son las venas irrigadoras de ese fluido. A través de ellas asciende la sabia universal, las creencias originales, los núcleos primordiales y los pensamientos inconscientes que alientan el mundo” (Picazo, 2001:85).

El tacto automático del subconsciente personal, las imágenes internas a ciegas del ojo lunar

También Hans Arp dejaba en manos de esta energía universal que todo lo recorre la realización automática de su obra; sin embargo, su intención era muy distinta de la de Ana Mendieta. Utilizaba métodos automáticos para dibujar y “cuando experimenta con la composición automática, con el azar, tanto en formas plásticas como literarias, entendemos que lo incluye como un medio hacia una armonía intuitiva, que surge del subconsciente y le ayuda a mejorar, en todos los sentidos, como persona y como creador” (Jiménez, 2004:123).

Como afirma Jiménez, tanto Hans Arp como Sophie Taeuber dibujaban con los ojos cerrados y “el propósito del método de los ojos cerrados [...] es el relax y el placer que se obtiene como un juego, deslizando el lápiz sobre el papel, como semillas de la armonía. Arp. [...] cuando explica que se deja llevar y que tiene la sensación de que las formas surgen solas, dice que el azar guía sus dedos” (Jiménez, 2004:125-126).

Cuando se le pregunta a Evgen Bavcar, el fotógrafo ciego, cómo tomaba sus fotos responde que “lo que cuenta es la necesidad de imágenes, no cómo son producidas. Esto significa simplemente que cuando imaginamos cosas existimos. No puedo pertenecer a este mundo si no puedo decir que lo imagino de mi propia manera. Brindarle a esta imagen una forma particular implica que expreso mi percepción personal de la objetividad real. La imagen no es necesariamente algo visual, pero cuando un ciego dice ‘imagino’ ello significa que él tiene una representación interna de realidades externas, que su cuerpo es también un mediador entre él y el mundo. [...] Tener necesidad de imágenes es crear un espejo interiorizado, en otras palabras un *speculum mundi*, que expresa nuestra actitud hacia la realidad que yace fuera de nuestro cuerpo. Por eso solo vemos lo que conocemos. Más allá de nuestro conocimiento no hay vista”³⁰².

Para Bavcar **las imágenes mentales internas**, provenientes de su imaginación o del contacto con lo sensorial trans-visual, son las fuentes que nutren su expresión plástica fotográfica. Desarrolla un tipo de percepción visual a ciegas, a través de un ojo que ve en la oscuridad, que es capaz de borrar distancias, una visualidad desde la invisibilidad. Para un vidente “las ciudades conservan colores característicos, los campos cambian su fragancia y los climas otorgan una sensibilidad que precisa de un entorno. Las desapariciones están dadas por ese trayecto en el cual todo es fuga. Para el que ve los hechos quedan reducidos al encuadre de la ventana de un tren en marcha, del parabrisas de un automóvil que se desplaza o del avión que transita en las alturas. La contraparte es el reposo, el freno que se impone el viajero: el tiempo de contemplaciones. El ciego descrece del itinerario que se contenta con el registro de los

³⁰² Evgen Bavcar entrevistado por Mayer (1999).

monumentos y plazas nacionales, de los sitios de interés que pronto dejan de serlo, de la aburrida parafernalia que significa el turismo contemporáneo. El viaje del ciego tiene matices de subjetividad³⁰³.

Yo diría que es un ojo cerrado hacia el exterior y abierto hacia el interior. Un ojo que se transforma en un *speculum mundi* interno, que no mira hacia afuera. Bavcar pide a otra persona que le explique el paisaje. Esta descripción alimenta su imaginación, provocando sugerencias de imágenes mentales que liberan la imaginación de la cárcel del sentido común, la lógica y el racionalismo puro, lo que Breton llamó la “jaula” en el primer Manifiesto Surrealista: “reducir la imaginación al estado de esclavitud -incluso si esto significa la eliminación de lo que comúnmente se llama felicidad- es traicionar todo sentido de justicia absoluta dentro de uno mismo. La imaginación por sí sola ofrece sugerencias sobre lo que puede ser... Todavía estamos en el reino de la lógica... el racionalismo absoluto que está todavía vigente sólo nos permite considerar los hechos que tienen relación directa con nuestra experiencia... Es inútil añadir que la experiencia en sí misma se ha visto cada vez más limitada. Se pasea para atrás y para delante dentro de una jaula de la cual es cada vez más difícil hacerla emerger. También se apoya sobre lo que es más inmediatamente expediente, y está protegida por el sentido común” (Breton, 1972:4-5). Algunos artistas, entre otros, que han usado métodos automáticos para romper con la lógica intelectual y racional fueron Schwitters (recitales hipnóticos), Louise Bourgeois (dibujos del insomnio) y Stan Brakhage³⁰⁴

El caso de la artista Jane Gifford es distinto. Accede a las imágenes del subconsciente a través de la recuperación de los sueños: “*Dream Inventory –may 2001* es parte de un serie de pinturas en proceso en las que los objetos que aparecen en mis sueños son removidos de su contexto narrativo, recibiendo una cualidad icónica simbólica. Hay una pintura para cada mes; selecciono uno o dos de los objetos más significantes de cada uno de los sueños nocturnos y los coloco en orden cronológico en una rejilla compositiva. Los objetos son pintados en monocromo, a no ser que me acuerde de su color específico³⁰⁵. Otra de sus obras de sueños es *Dream Diary*, en la que realiza un registro visual de todos sus sueños durante un año, incluyendo cada persona, cada objeto y cada lugar. También Lygia Clark trabaja con las imágenes de sus sueños y luego las transforma en



Ursonate, la sonata primordial, 1922-32
Kurt Schwitters,
Grabación en CD de la performance original en 1926.

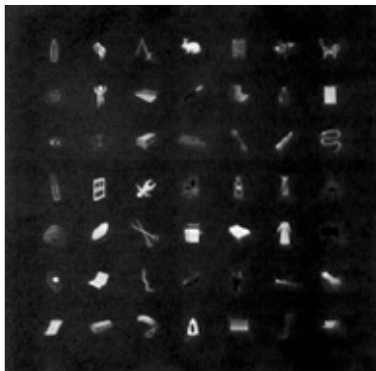
³⁰³ Bavacar entrevistado por Mayer (1999).

³⁰⁴ Stan Brakhage produce un tipo de cine que induce a un estado hipnagógico.

³⁰⁵ Gifford, Jane, <http://www.axiartists.org.uk/seWORK.aspx?WORKID=2823&POP-1>.

performances colectivas. Louise Bourgeois usa imágenes de insomnio, que son dibujos automáticos que realiza cuando está desvelada.

El automatismo también ha estado presente en la obra de Duchamp y puede observarse en su interés por la afasia, los rotorrelieves³⁰⁶, la incapacidad para nombrar. Para el teórico Roman Jakobson, “en la **afasia sensorial** los elementos nucleares de la estructura gramatical, los nombres, tienden a desaparecer mientras que en la afasia gramatical son precisamente los nombres los que forman el acervo básico de su vocabulario. La afasia sensorial muestra las diferentes maneras en que son afectados los nombres: son simplemente omitidos o sustituidos por pronombres, por diferentes elementos casi homónimos, por expresiones figuradas, etc. [...]. La afasia sensorial preserva la sintaxis y afecta a las categorías morfológicas independientes, en realidad autosemánticas” (Jakobson, 1981:103-4). En la obra *Tres patrones zurcidos* (Duchamp, 1913-14) se produce un tipo de automatismo físico a través de la experiencia de dejar caer tres hilos desde una altura de un metro sobre telas pintadas y permitir que estos hilos dibujen curvas aleatorias sobre las telas. Por detrás de esta obra está la teoría de la mecánica clásica de Poincaré. Los tres patrones funcionan como un nuevo tipo de unidad de medida, medidas irónicas, que hacían evidentes la arbitrariedad y ponían en tela de juicio la validez de las medidas oficiales del metro patrón de platino de la Oficina Internacional de Pesos y Medidas de Sèvres. En el *Gran Vidrio* estas *Redes de*



Dream Inventory, detalle
Jane Gifford, 1996



Insomnia Drawings,
17 de diciembre de 1994,
serie,
Louise Bourgeois, 1994,
Técnica mixta,
Colección Daros



Dream Diary
Jane Gifford, 1996

³⁰⁶ Según Rosalind Krauss, los *rotorrelieve* no son anti-arte sino que son un modo de destrucción de la forma, es decir, destrucción del mayor enemigo del artista modernista. Los *Rotorrelieves* permiten el surgimiento de un espacio libre de la racionalización. Serían la versión duchampiana del inconsciente óptico, pues permiten aflorar el deseo arcaico e infantil entre sus ejes (Krauss, 1997).

Zurcidos fueron usadas para trazar las líneas que correspondían al reino de los solteros. Como dijo Duchamp “el *Gran Vidrio* no es una pintura es una acumulación de ideas” (Craig, 1983:9-10).

Las técnicas automáticas fueron muy empleadas por artistas surrealistas. Gheraschim Luca y Dolfi Trost, surrealistas rumanos, han afirmado: “hemos retornado al problema del conocimiento a través de las imágenes, estableciendo una distinción clara entre imágenes producidas por medios artísticos e imágenes resultantes de métodos científicos rigurosamente aplicados, tales como el azar o el automatismo. Somos contrarios a la tendencia a reproducir, a través de símbolos, ciertos contenidos teóricos válidos a través del uso de imágenes pictóricas y creemos que lo desconocido puede encontrar su materialización en imágenes indescifrables. [...] La pintura surrealista se dará cuenta que su florecimiento depende del uso de procedimientos no-plásticos, objetivos y enteramente no-artísticos.

En esta declaración está el corazón de la teoría sur-automatista. El nombre sur-automatismo indica ir más allá del automatismo pero también hay controversias sobre si el sur-automatismo no es más que un conjunto de métodos por los cuales el automatismo surrealista es practicado³⁰⁷. Para algunos artistas surrealistas el automatismo ha sido solamente una fuente de inspiración, puntos de partida de una obra que sería pasada por un proceso de refinamiento; para otros, el resultado de los procesos automáticos no se transforma, era la obra misma. La primera postura es la que corresponde al silencio del yo artístico solamente en la fase de la captación, mientras la segunda postura extiende el silencio del yo a todas las fases, y el artista funciona como un canal acrítico para las formas recibidas automáticamente.

También Eva Hesse, a su manera, entregaba el destino final de su trabajo en manos de lo desconocido, de lo que está más allá de sus preconcepciones, de los principios formales aprendidos: “me gustaría que el trabajo no fuera trabajo. Esto significa que encuentra su camino más allá de mis preconcepciones. Lo que yo deseo de mi arte lo puedo al final encontrar. El trabajo debe ir más allá de ello. Su principal preocupación va más allá de lo que yo sé y de lo que yo puedo saber. Los principios formales son comprensibles y comprendidos. Yo quiero ir hacia, y venir desde, la cantidad desconocida” (Stiles y Selz, 1996:594). Son muchas las formas de automatismo y a través de ellas, como Eva Hesse, los artistas buscan acceder a lo que está más allá de la jaula de los principios aprendidos.

Territorio V: silencio del yo artístico a través de la co-creación con lo trascendental y lo sutil (Meditación a través del proceso; “un modo procesual de pensar; filosofía pictórica” (Franz, 1999:15); búsqueda de la transcendencia a través del conocimiento de la materia o del proceso; realización del proceso a través de métodos de silencio provenientes de técnicas de meditación, la yoga o del azar y los automatismos formales, espirituales y mediúnicos; el artista como intermediario de algo superior³⁰⁸. Obras que “trascenden el sentido de tiempo y espacio tridimensionales y

³⁰⁷ Luca y Trost (<http://automeia.org/surrealistsubversions/review.html>).

³⁰⁸ En Victoria Combalfá aparece esta idea: “Una gran mayoría [de artistas] cree en la noción romántica de la expresión de un yo individual, pero muchos de ellos (y sobre todo los grandes, al menos los grandes del siglo XX) se vieron a sí mismos como intermediarios de algo superior: así lo manifestaron, por ejemplo, tanto Paul Klee, como Miró, Antoni Tapiès, e incluso, en cierta medida, Picasso, al hablar del arte como ‘intercesor’”. Y cita a Alfred Kublin para quien “en la confusión del mundo el arte nos

establecen una comunicación no lingüística de puro sentimiento y espiritualidad”³⁰⁹; “equivalentes ópticos para el Absoluto”³¹⁰; uso de símbolos; la búsqueda por lo sublime³¹¹).

El Territorio V está en las ramas altas y corresponde al ojo cerrado de Odin. Es decir, el ojo cerrado al exterior pero abierto a los aspectos internos de la generación de la forma. En comparación con el ojo cerrado del T IV, que está abierto a los aspectos emocionales, se trata de un ojo nouménico, transcendental, que también quiere tocar anelando acceder a las raíces causales de la forma y de las apariencias. A través de los paradigmas de este Territorio V el artista sube por el Árbol del Arte hasta las ramas más altas para ver el universo. Luego quiere transformar los principios abstractos y arquetipos que ahí encuentra en formas materiales para transmitirlos a los demás. Es decir, parte de lo abstracto para hacerlo matérico. Este modo de percibir y luego transformar está relacionado con el concepto de inmanencia, que baja lo espiritual a la materia. Un concepto que es el inverso de los modos transcendentales que se dan en otros territorios, a través de los cuales el artista trata de añadir espíritu a la materia.

Su escenario perceptivo favorece la captación transcendental, intuitiva, no dual, arquetípica, en un paisaje simbólico en el que se manifiestan los principios de la inteligencia de la naturaleza a través de las formas. En este territorio nada es personal, nada emocional, ni biográfico individual ni anecdótico. El artista trata de conocer los modelos y principios abstractos generadores de las formas de la naturaleza, por ejemplo, las matemáticas, las geometrías sagradas, los principios éticos. Actúa como un registrador pasivo de estos conocimientos a los que accede a través de la atención pura o de estados alterados de consciencia -por meditación, concentración, contemplación, prácticas de desplazamiento de la atención, visiones místicas, intuición e iluminación-.

El silencio del compositor,
automatismos de la naturaleza
sutil

Son varios los habitantes de las ramas altas. John Cage, muy influido por la filosofía Zen, trabajó con las operaciones del azar y el automatismo a través del *I Ching* [libro de oráculos chinos basado en el

garantiza el milagro de la proximidad con lo divino”. Continúa Combalía, “como buena racionalista que soy me ha costado treinta años comprender esto último, así como la parte inconsciente que tiene el arte y que brota con una imperiosa necesidad del artista sin que él sepa –o pueda- dar explicaciones de por qué pone una mancha aquí y no allá. Dijo Picasso a Christian Zervos: “cuando trabajo, no me doy cuenta de lo que pinto en la tela”, “cada vez que empiezo una obra tengo la sensación de lanzarme al vacío”. Alfred Kubin, entrevistado por el psicoanalista Junguiano Otto Kankeleit [...] respondió con un comentario que define bien la mayoría de procesos creativos: “en el momento de la concepción original, creo a partir de un impulso oscuro, pero en la fase consecutiva [se refiere a la transformación] se requiere un trabajo más preciso de la mano y del ojo; me someto absolutamente, y con extrema flexibilidad, al control de la consciencia” (Combalía, 2003:17-18). En estos comentarios hay varios temas a explorar entre ellos el silencio del yo artístico que parece ser más fácil en esta primera fase de la obra, la del paradigma creativo del artista, un momento en que uno lo que percibe con lo que intenta transmitir.

³⁰⁹ Peter Blum en Franz, (1999:9).

³¹⁰ Expresión de Max Imdahl en Franz (1999:33).

³¹¹ Como afirma Franz, “la pérdida de la habilidad de experimentar y visualizar el mundo real -y ser superado por la incapacidad de comprenderlo- también era una preocupación central de los románticos (a inicios del siglo XIX). Su ilimitada, inundante luz, y las corrientes de movimiento nebulosas y omnipresentes podrían llevar nuestra mirada un poco por encima y más allá del mundo físico, sugiriendo una luminosidad que, tanto si es de este mundo como si es de otro, era, en cualquier caso, inalcanzable para los sentidos” (Franz, 1999:24).

hexagrama] y las imperfecciones del papel. Para él, “el azar no significa una solución fácil que simplifique las cosas, piensa que el azar es complejo y que la vida es tan compleja debido a la amplia y constante presencia del azar que determina el estado de las cosas. El *I Ching* enseña la aceptación y en este sentido aceptar el azar también significa aceptar el resultado de estas operaciones” (Ariza, 2003:44). Estas operaciones pueden ser consideradas formas de automatismo sutil.

En su texto *Para los pájaros*, John Cage abre su ojo interno para ver que “no tenemos derecho a servirnos [del azar] si estamos dispuestos a criticar el resultado y buscar una respuesta mejor”. Pero para Cage la unión del arte con la vida significaba aceptar las cosas y los sonidos sin forzarlos a nada: “no quiero obligar a los sonidos a seguirme”. En esta postura veo una profunda convicción de la necesidad de silenciar el yo artístico.

El concepto de entorno sonoro contribuye a que entendamos esta forma de ver. La palabras de Eric Satie, quien ha sido uno de sus precursores junto con John Cage, la ilustran bien: “habría que producir una música de amueblamiento, es decir, que formara parte de los ruidos del entorno, que los tomara en consideración”, pero sin que tuviéramos que prestarle atención. Cage opinaba que “la razón por la que cada vez me intereso menos por la música no es únicamente que encuentro estéticamente más adecuado utilizar los sonidos y los ruidos del entorno, en lugar de los sonidos producidos por las culturas musicales del universo, sino que, si descendemos al fondo de las cosas, un compositor es sencillamente el que dice a los demás lo que hay que hacer. Pienso que es una forma repelente de conseguir que se hagan las cosas” (Popper, 1989:141-143).

John Cage pensaba que las verdaderas fuentes del arte no podían encontrarse en la expresión subjetiva del artista. El ojo cerrado de Odin, en Cage, no era el ojo emocional y húmedo, cerrado al exterior y abierto a las emociones y sentimientos. Era un ojo seco, nouménico, que buscaba las causas de las formas, y estas causas o principios podían ser encontrados en los procesos automáticos del azar. En su obra desarrolla procesos no sonoros, procesos que tratan de ir más allá de la apariencia del sonido, pero de un sonido cuyo origen no es interior, no es una imagen mental sonora; se trata de un sonido externo, físico, reflejo de la inteligencia de los procesos naturales a los cuales el artista debe someterse. Enfoca su atención hacia los procesos sutiles de la naturaleza, que se encuentran en el Territorio V, y los materializa sin intención de ser un compositor, es decir, a través del Territorio II, que es el territorio de los no compositores.

El tacto de lo metafísico y la extracción de lo espiritual

Aunque numerosos artistas se dan cita en este paradigma, identifico a Oteiza como uno de los ejemplos más representativos del paradigma creativo que produce la co-creación con los

aspectos metafísicos de la realidad. Por eso haré un breve recorrido por su glosa de la que recupero los conceptos más relevantes.

Oteiza cuenta su experiencia con un cromlech: “en el alto de Aguiña, preocupado por entenderlo, pensé en mi desocupación del espacio y repentinamente comprendí todo lo que aquél círculo vacío significaba [...]. Yo coincidía con el propósito espiritual del escultor prehistórico de estos cromlechs. Era exactamente mi escultura metafísica de mi conclusión experimental reciente. Las piedras no estaban

colocadas desde la realidad sino en contra de ella, desde lo figurativo, el cazador mágico del paleolítico sujeta la imagen del animal (el bisonte-historia) en sus pinturas rupestres en el interior de su refugio material. Ahora, desde lo abstracto, en este cromlech neolítico, inventa el artista, en el mismo espacio exterior de la realidad, la habitación para su raíz metafísica, la intraestatua –*almario*- su intrahistoria, que diría Unamuno. El hombre se ha puesto fuera de sí mismo, fuera del tiempo. Solución estética –razón religiosa- de su suprema angustia existencial” (Oteiza, 1994:93).

El paradigma creativo de Oteiza centra su atención en crear la habitación física para la realidad metafísica. El artista es quien prepara y organiza los medios materiales para este viaje desde lo metafísico a lo físico, para que se manifieste físicamente esta dimensión más sutil de la realidad. El artista prepara así la materialización de lo sutil, el molde sobre el que lo sutil dejará su huella. Una huella física que estará siempre en relación biunívoca con la presencia-ausente, la realidad incorpórea, proveniente de otra dimensión. Oteiza habla de la necesidad de que surja un “arte receptivo en el panorama del arte contemporáneo”, un arte que “multiplicaría la actividad religiosa del hombre, desde la simple presencia visual y estética de la obra de arte”. Cuando se le pregunta sobre qué relación guarda la naturaleza con su arte, si sólo prescindía de ella, o más bien era abiertamente hostil a la misma, o si tal vez pretendía acercarse a ella, y por qué, Oteiza contesta, “lo que tengo es Naturaleza. Me declaro obrero metafísico, vuelo contra la Naturaleza, la traspaso. He terminado mi escultura experimental cuando he logrado vaciar este hueco en el espacio natural, cuando he desocupado formalmente la estatua convirtiéndola en un mueble metafísico, en un espacio interior receptivo, espiritualmente habitable. La naturaleza vuelve a mí” (Oteiza, 1994:151)³¹².

Sobre el sentido del espacio vaciado en su obra dice: “yo busco lo que me falta, una solución espiritual en términos rigurosamente visuales a esta enfermedad general de la angustia que procede de nuestra inseguridad en la vida y la carga de impresiones³¹³ que desde el espacio que nos envuelve perturban desordenadamente nuestra sensibilidad sin preparación ni defensas suficientes, [...] lo receptivo ha de ser la obra de arte, neutralizando el tiempo de las formas, silenciándolas, esto es, desocupando el espacio. De este modo en la actitud contemplativa del hombre, se le obliga a una reacción activa de su intimidad personal. Y resulta que es precisamente esta actitud la que corresponde a la verdadera actitud religiosa que como vemos debe ser prevista desde un planteamiento estético de naturaleza receptiva para el arte y el espacio de la arquitectura que pretenden ser religiosos” (Oteiza, 1994:151). Con relación a la obra de Aránzazu afirma “la identificación en mí de la salvación estética con la religiosa. La no interrupción de mi vida religiosa desde lo estético. He comprobado en Aránzazu que iglesia y estatua dicen lo mismo para mí. He entendido que no son dos mundos distintos, que no tengo negocios diferentes. Todo día es, para el escultor, domingo, día consagrado a la salvación espiritual” (Oteiza, 1994:152).

En otro momento indica que “una estatua nueva [...] es una extracción espiritual desde el fondo universal y defensivo de los pueblos, es curación metafísica, restablecimiento religioso. Una nueva escuela de escultores, una verdadera escuela de

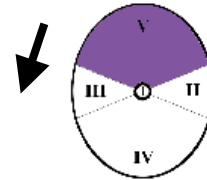
³¹² Entrevista concedida a Fr. Joseba de Intxausti y publicada en la revista *Yakin*, diciembre 1960. Citado en Oteiza (1994:150-151).

³¹³ Oteiza va en contra de la apariencia de los fenómenos, generada por los sentidos físicos. Ver también Platón.

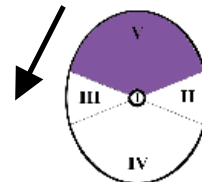
arte – a nosotros que a veces nos gusta ser tan exactos- como una escuela de ciencias, casi exactas, de salvación espiritual” (Oteiza, 1994:157).

Uno de los roles que el arte tiene para Oteiza es servir como instrumento de salvación y curación espiritual del ser humano. El artista es el traductor que permite recuperar y desocultar la realidad sutil metafísica, transformarla en realidad figurativa, haciéndola bajar al nivel de la materia; es un intermediario en los procesos de la inmanencia. Considera que “cuando el artista acerca al campo de nuestra visión un pedazo de la realidad, ésta es abstracta, viene abstracta, pero cuando ya la vemos y entendemos su correspondencia con la realidad se convierte en figurativa. Entonces el artista vuelve nuevamente a la parte de la realidad que desconocemos, para desocultar otro pedazo más, que vendrá también abstracto y quedará figurativo. [...] Y la frontera entre lo figurativo y lo abstracto se mueve avanzando a favor de lo figurativo, hasta que todo se haya vuelto figurativo y no quede más que como señal de que todo ha concluido, lo único que por naturaleza es naturaleza abstracta, la Nada como absoluto –suelto de todo- (esto en pureza es lo abstracto) el cero final de un silencio visual vacío” (Oteiza, 1994:81). Para él, en el proceso de desocultamiento de la realidad sutil, el artista actúa como comadrona capaz de traer a la luz los contenidos espirituales que un pueblo ha olvidado sobre sí mismo. Una vez recuperada esta memoria, a través de la acción del artista, el pueblo puede autotransformarse usando estos contenidos rescatados de la memoria: “cuando un artista concluye de desocultar la realidad, desoculta su propio lenguaje, su propio mecanismo mental. Esta es la última tarea del artista responsable dentro del arte, para pasar, finalmente, a la vida, a desocultar los rasgos espirituales de la memoria tradicional que su pueblo ha perdido y que pueda precisar para su autotransformación” (Oteiza, 1994: 81, nota al pié).

Sobre el cromlech vasco el artista desarrolla su pensamiento en el sentido de verlo como “una anticipación más genial y emocionante de arquitectura religiosa. La actual desocupación del espacio, la eliminación de elementos auxiliares de expresión innecesarios, representa un cambio del concepto de escala monumental (retórica) tradicional (la arquitectura civil y religiosa, parlante y espectacular) a la escala de la persona (arquitectura de vacío, de silencio, para la intimidad individual) [...] el concepto nuevo de lo



En algunas obras de Oteiza el paradigma creativo tiene la atención en lo metafísico, sutil y trascendental (T V) y la intención en materializar físicamente los contenidos espirituales de un pueblo (T III), creando un arte indicial de lo sutil, para registrar la huella metafísica.



En Klein el paradigma creativo tiene, como en Oteiza, la atención en lo sutil y trascendental, y la intención en revelar este lado invisible a través de la materia física, pero en lugar de huellas de lo metafísico, como en el caso de Oteiza, Klein usa la materia como símbolo. Incluso cuando usa huellas físicas, estas huellas son símbolos de algo que está en otra dimensión. Sus huellas son tomadas de objetos o personas físicas sobre materia física pero se remiten a lo no físico, no a estas personas ni cosas en concreto. En el caso de Oteiza sus huellas no son tomadas de nada físico, estando en referencia directa con los conceptos abstractos, son contra-moldes de estos conceptos.

monumental como neutralización de la expresión, como negación de lo monumental, por el planteamiento de signo receptivo de un espacio vacío y neutral (nuevo espacio-cromlech) como integración callada de la arquitectura, el arte [...] y la ciudad, a favor de la persona individual” (Oteiza, 1994: 46).

Huellas de lo espiritual

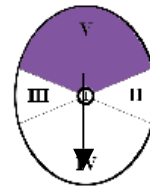
Paradigma similar al de Oteiza, ligado a la materialización de las ideas abstractas, se puede entrever en la práctica artística de Yves Klein³¹⁴.

Igualmente Beuys, Klein y Rothko coinciden en la esperanza en la empresa colectiva e individual de cambio social, a través del desarrollo social y espiritual, como forma de encontrar soluciones para los problemas humanos. Con su obra *Zonas de sensibilidad pictórica inmaterial*, Klein ritualiza formalmente la compra de la inmaterialidad. Vende una obra de arte inmaterial a cambio de oro.

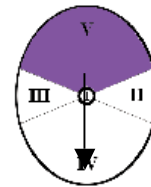
Su obra es un revelador del lado invisible, espiritual, del mundo, pero a través de un uso simbólico de la materia –los cuatro elementos- y el cuerpo para hacer explícito el lado inmaterial de la vida. Estaba fuertemente influido por la filosofía Zen, que defiende la disolución del yo y de los pensamientos, como pasos necesarios para llegar a la realidad absoluta o al Vacío.

Esta influencia se ve en las diversas formas en que trata de darle presencia al vacío: en una de sus performances, *Salto al vacío*, lo pone en evidencia a través de un acto simbólico; en *Esculturas aerostáticas* también; en las *Antropometrías* la evidencia, la huella negativa del cuerpo, es decir el vacío, es tratada con fuego, un fuego que actúa como una crítica social en clara referencia a Hiroshima, un gran vacío humano dejado por la bomba atómica; en la obra *Vide* el vacío de la sala de exposiciones se ponía en evidencia por comparación con el color azul la orina -una obra fabricada por el organismo de los visitantes que tomaron el cocktail servido en la inauguración y que provocaba estos efectos físicos-.

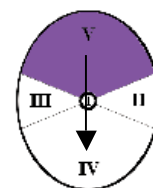
Coincido con la opinión de Claudia Giannetti cuando señala que “las huellas del cuerpo conseguidas mediante la impresión directa, como los vestigios pre-históricos en cuevas de España y Francia, fascinan a Klein, que ensaya experiencias similares ya en 1948. [...]. Antropometrías: el cuerpo femenino como pincel vivo, como mediador en el proceso de fijar



En la obra *Vide* de Klein la atención está en el materializar los conceptos abstractos (T V) y la intención en trasladarlos al interior de la mente del receptor (T IV).



En las pinturas abstractas de Rothko la atención está en el materializar los conceptos abstractos (T V) y la intención en provocar una conmoción interior en el receptor (T IV).



En Agnes Martín el paradigma creativo tiene la atención hacia lo trascendental y dirige la intención hacia el autoconocimiento

³¹⁴ Como opina Anne Seymour, “no cabe duda de que Klein es una de las grandes figuras de un movimiento que ha arrastrado el arte del siglo XX desde sus comienzos: a saber, la desmaterialización del cuerpo y la materialización de las ideas” (Seymour, 1987:17).

visualmente la energía vital. [...] El valor de un cuadro es lo indefinible, que escapa a la precisión, [...] para él, la pintura ha dejado de ser una cosa para los ojos. La tarea del artista no se reduce a la creación de la obra como tal sino que debe tener como objetivo una nueva sensibilización de los seres humanos” (Giannetti, 1996). El tipo de paradigma creativo de Klein, especialmente en estas obras, le sitúa partiendo del Territorio V, quiere poner en evidencia las grandes verdades abstractas y el concepto de vacío es una de ellas.

La “materialización de conceptos abstractos” como afirmó Dore Ashton³¹⁵, también estaba presente en Rothko. Junto con Barnett Newman y Ad Reinhardt y siguiendo la pista abierta por Malevich y Mondrian, “ha transformado la pintura en un vehículo para despertar la consciencia y para el puro sentimiento” (Franz, 1996:8). En contraste con el proceso de Newman que trabaja sobre la certeza de lo visible, Rothko trabaja sobre la “indeterminación de lo visible”. Por otro lado, en una entrevista con Katharine Kuh, Rothko apuntaba: “si debo poner mi esperanza en algún lugar la pondría en la psique del observador sensible que está libre de las convenciones de la recepción. No tendría preocupaciones sobre el uso que el receptor haría de las imágenes para sus necesidades espirituales. Porque si hay ambas cosas, necesidad y espíritu, habrá una verdadera transacción” (Kuh, 2001:31-32). Su paradigma creativo dirige su intención a la psique del receptor. Rothko parte del Territorio V, de lo sutil, y de las matrices abstractas de la realidad a las que quiere traducir y, a través de su pintura, trasladar al interior de la mente del receptor, Territorio IV.

Similar al paradigma de Rothko, enfocando su interés hacia la internalización y usando la reducción de las posibilidades de la pintura como un medio para hacerse conscientes, Agnes Martin y Brice Marden trabajan a partir de sus paradigmas creativos muy influidos por la meditación, la filosofía china y Zen. Agnes Martin dijo “mi interés está en la experiencia que no tiene palabras y es silenciosa, y en el hecho de que yo pueda recuperar esta experiencia a través de un trabajo artístico que tampoco tiene palabras y que es silencioso. Es realmente maravilloso contemplar la experiencia y las obras, pues eso puede tener gran significado para la vida interior de cada uno de nosotros. Si podemos percibirnos a nosotros mismos a través de una obra –no la obra, sino a nosotros cuando vemos la obra-, entonces el trabajo es importante. Si podemos conocer nuestra respuesta, ver en nosotros mismos lo que hemos recibido de una obra, este es el camino para entender la verdad y la belleza” (Franz, 1999:57). En uno de sus poemas escribe: “dependo de las musas/ Vengan musas, para ayudarme ahora. /Existe en la mente/Antes que la representación sobre el papel existe en la mente/El punto. No existe en el mundo./ Lo clásico es muy bueno/ Un período clásico/ Es fabuloso porque es impersonal/ Lo independiente e impersonal/ Si una persona que no es independiente ni impersonal/ va a caminar por la montaña/ está mirando hacia atrás/ Ser independiente e impersonal está relacionado con la libertad/ Esta es la respuesta a la inspiración/ La mente imperturbable [...] / Si vives por inspiración haces lo que viene a ti/ [...] Tienes que obedecer al destino/ No puedes vivir la vida por inspiración / Y vivir según convenciones [...] / En algunas ocasiones me puse a mí misma por delante de mi trabajo y sufrí en consecuencia/ Pensé en mí,/ mí;/ y sufrí/Yo pensé que era importante. He sido enseñada a pensarlo. He sido enseñada ‘tú eres importante; la gente es importante más

³¹⁵ Conferencia impartida en el Museo Guggenheim, Bilbao, 2004.

allá de todo lo demás' [...] / La inspiración es algo que está disponible para cualquiera cuya mente no esté nublada con pensamientos"³¹⁶.

Su paradigma artístico parte de un sentido espiritual, del Territorio V, pero su intención es llegar al interior de la psique humana, Territorio IV. Por otro lado está muy desarrollado en su paradigma creativo el sentido de búsqueda del silencio del yo personal y artístico: "yo, como un ciervo, busqué, encontrando cada vez menos/ vivir es pastar/ la memoria es rumiar/ extraviándose de todo/ abandonando todo/ no más yo, nada de ello/ ego jubilado/ extraviándose en la montaña;/ no más conquistas;/ no más un enemigo para nadie/ Ego jubilado, deambulando/ no más un amigo, un maestro, un esclavo; / todos los opuestos muertos para el mundo y él mismo insensible".

Sobre la sensibilidad y la inspiración opina que "algunos padres ponen el desarrollo social de sus hijos por delante del desarrollo estético. L@s niñ@s pequeñ@s son llevados al parque y a guarderías para jugar colectivamente. Pero el/la pequeñ@ niñ@ sentado en soledad, tal vez incluso olvidad@ e inobservad@ es el que está abiert@ a la inspiración y al desarrollo de la sensibilidad" (Stiles y Selz, 1996:137-138).

También Malevich fue muy influido por la yoga y las ideas de iluminación y de desarrollo de estados de elevación de consciencia que determinan el deseo de jubilar al yo artístico³¹⁷: "el ascenso a las alturas del arte no-objetivo es arduo y doloroso... pero, sin embargo, recompensa. Incluso yo estaba limitado por una especie de timidez límite al miedo cuando abandoné el mundo de voluntad e idea en el que había vivido y trabajado, y la realidad en la que había creído. Este no es ningún [se refiere al Cuadrado Rojo] cuadrado vacío sino que es el sentimiento de no-objetividad"³¹⁸.

En este caso, el paradigma creativo de Malevich le lleva a extraer imágenes, huellas de lo espiritual (Territorio V), y situarlas en la fisicidad de la pintura, pero transformando el resultado pictórico matérico en un vehículo para la meditación por parte del receptor. De ahí afirmaciones como 'el cuadro es el sentimiento de la no-objetividad, no es la representación de este sentimiento: es su huella'. En Malevich la atención está en el T V y la intención en el Territorio IV (trasladar la huella de lo invisible, la huella del sentimiento de la no-objetividad al interior de la psique del receptor); sus obras tienen una función similar a las de Fra Angélico, están hechas como vehículos para la meditación.

En comparación con el interés de Malevich por el **silencio de la representación**, Mondrian se interesó profundamente por la Teosofía. Ambos artistas han tratado de conectarse con el lado espiritual, trans-visual, que sostiene lo visible. En ambos el proceso de pintar es un instrumento para la meditación del propio artista y del receptor, y para la transmisión de grandes verdades abstractas.



Devoción,
Piet Mondrian,
1908,
Óleo sobre lienzo
94 x 61 cm
Gemeentemuseum,
La Haya.
Es posible que esta
pintura de Mondrian, en
la que la chica mira la
flor, represente una flor
espectral, representación
de la imagen etérica de
un pensamiento.

³¹⁶ Agnes Martín en *The Untroubled Mind*, en Stiles y Selz (1996:130-131).

³¹⁷ Peter Blum en Franz (1996:5).

³¹⁸ Malevich en Franz (1999:25).

La diferencia entre Malevich y Mondrian en relación con Ad Reinhardt es que este último partía del propio proceso mientras que tanto Malevich como Mondrian desean transmitir conceptos abstractos a través de la pintura. Mondrian afirmó que “cuando no se representan cosas queda lugar para lo divino” (Franz, 1999:5). Según Franz, tanto Malevich como Mondrian estaban “buscando un modo de *ab-stract*, es decir, de reducir el objeto y el mundo inundado por imágenes y conectarse con lo espiritual en su interior. Este sentimiento, que se expresaba en un lento y meticuloso proceso de pintar semejante a la meditación, llevaba a un momento de visión y comprensión interior de la existencia. Como en la religión Oriental, “lo sublime está en el proceso de comprensión no en el resultado. Malevich y Mondrian fueron de los primeros en pintar de este modo libremente, concentrándose en las propiedades intrínsecas de la pintura; ninguna referencia externa a la pintura misma [también Ad Reinhardt desarrolla esta forma de trabajar]. La función de la pintura, cargada por un exceso de equipaje, de moralidad, narrativa [...] podría ahora volcarse hacia su interior para encontrar un dominio sin palabras, intuitivo, dentro del observador, un modo de pintar puro” (Franz, 1999:8)³¹⁹.

En palabras de Mondrian “el arte es más elevado que la realidad, y no tiene relación directa con ella. Entre la esfera física y la esfera etérica hay una frontera donde nuestros sentidos dejan de funcionar. Sin embargo, el éter penetra la esfera física y actúa sobre ella. Así lo espiritual penetra lo real. Pero para nuestros sentidos esas son dos cosas diferentes –lo espiritual y lo material-. Para acercarse a lo espiritual en arte, debemos hacer el menor uso posible de la realidad, porque la realidad es opuesta a lo espiritual. Así, lógicamente, se requiere el uso de formas elementales. Estas formas, al ser abstractas, nos ponen en presencia de un arte abstracto” (Franz, 1999:29). En este caso Mondrian se sitúa entre los Territorios V y IV, vía Territorio II.

Los sentidos sutiles

Piet Mondrian era miembro de la Sociedad Teosófica. Es posible, según afirman los teósofos, que su pintura *Devoción*, en la cual hay un perfil de una muchacha joven que mira a una especie de flor situada delante de su frente, forma parte de una serie de pinturas de flores espectrales realizadas por este autor³²⁰.

Entre los artistas que han estado investigando con imágenes etéricas encontramos, además de Mondrian, a Kandinsky³²¹. Ambos artistas han recurrido a los

³¹⁹ Peter Blum en Franz (1999:8).

³²⁰ John Algeo afirma que “ver el pensamiento como formas hechas de materia mental que puede ser percibida por aquellos que tienen clarividencia fue algo que influyó mucho a los artistas en el inicio del siglo XX [y que] el libro *Thought Forms*, de Besant y Leadbeater, publicado en 1901, fue la fuente principal de tal influencia” (Besant y Leadbeater, 1999: xxiii). Como afirma Algeo, para el pensamiento teosófico “los pensamientos tienen tanto de objetos como las palos y las piedras. Ellos son, en cierto sentido, más reales que objetos físicos porque ellos tienen efectos más poderosos”.

³²¹ Se trata del estudio monográfico *The Sounding Cosmos*, escrito por el historiador finlandés Sixten Ringbom sobre la teoría espiritual que subyace al arte de Kandinsky. Se admite la influencia del libro *Thought-forms*, escrito por Besant y Leadbeater, en la obra de Kandinsky, pues ha sido encontrada una copia en alemán en la biblioteca personal de Kandinsky, además de referencias del artista a este texto. Se trata de un libro donde se analizan las formas de pensamiento en términos de su color, forma y nitidez de contorno, como elementos que tienen significado en las formas de pensamiento vistas por videntes. De acuerdo con Algeo, Kandinsky aplica estos criterios en las pinturas realizadas desde la década anterior a la Primera Guerra Mundial en adelante: “es fácil reconocer a ciertas formas en las pinturas de Kandinsky del período pre-bélico como idénticas a las ilustraciones de formas especiales de pensamiento en el libro de Besant y Leadbeater. Por ejemplo [...] formas de gancho [y] formas serpentina” (Algeo, 1999:xxv).

dibujos de videntes en los que aparecen formas de sonidos, formas de pensamientos y de sentimientos. Tanto las formas de pensamiento y sentimientos, como los sonidos, se despliegan como una gramática organizada en la que están presentes códigos que relacionan sentidos específicos con determinados colores y formas³²².

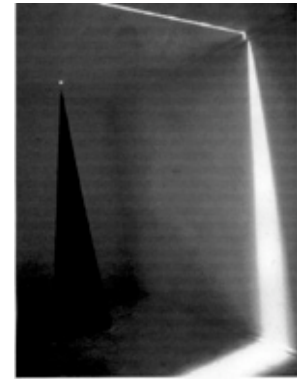
Otro artista que usa métodos espirituales clarividentes es Leif Elggren. El proceso de trabajo en la obra *Talking to the Dead Queen* está basado en una “seance” espiritista, a través de la cual el artista entra en contacto con los espíritus de los muertos para realizar sus obras a través de un tipo de automatismo mediúnic.

Las imágenes puras de lo simbólico sutil también están presentes en el paradigma creativo de Shirazeh Houshiary, artista cuya obra está influenciada por la poesía islámica sufí, los escritos antiguos matemáticos, filosóficos, religiosos, artísticos y astronómicos. Para ella el arte es un camino para el autoconocimiento espiritual y el artista es “alguien capaz de desvelar lo invisible, no es un productor de objetos”.

Adopta la idea de camino del sufismo y la despliega a través de la imaginación. En sus palabras, la imaginación es “la fuerza creativa del universo”. Su trabajo se refiere la presencia: “la presencia es como la luz –¿como la puedes describir?-. La luz tiene que ser experimentada, tiene una presencia”³²³.

Territorio I: silencio del yo artístico a través de la co-creación multidimensional y holística

El Territorio I, como tronco del Árbol del Arte, es el punto central, síntesis de todos los territorios y corazón de los modos de percepción holísticos, a través de los cuales la percepción está enfocada hacia la obtención de datos desde una perspectiva multidimensional. Los paradigmas creativos que se sitúan en el tronco reflejan los conceptos espacio-temporales de la



Shirazeh Houshiary
Instalación
El paradigma creativo de Houshiary centra la atención en revelar los principios abstractos presentes en la filosofía sufí (T V), materializándolos simbólicamente a través de sus instalaciones (T III).

³²² Desde el punto de vista de doctrinas espirituales se afirma que “muchas personas son conscientes de que el sonido está siempre asociado con color –que cuando suena una nota musical aquellas personas que tienen los sentidos sutiles desarrollados hasta cierto punto pueden ver un flash de color. No parece tan extendida la idea de que el sonido produce forma además de color, que cada pieza musical deja detrás de sí una huella de esta naturaleza, persistiendo por tiempo considerable y claramente visible e inteligible por aquellos que son capaces de verlas. Tales formas pueden no ser, técnicamente, lo que se puede considerar una forma de pensamiento, a no ser que la tomemos [...] como resultado del pensamiento del compositor expresada por medio de la pericia del músico a través del instrumento. Tales formas son muy impactantes e impresionantes y, naturalmente, su variedad es infinita. Cada tipo de música tiene sus propios tipos de formas, y el estilo del compositor aparece tan claramente en la forma que su música construye como el carácter de una persona se revela en su escritura a mano. Otras posibilidades de variación son introducidas por el tipo de instrumento a través del cual la música es tocada y también los méritos del interprete. La misma obra musical, si es ejecutada con precisión construirá siempre las mismas formas, pero estas formas serán mucho mayores cuando la música es tocada en el órgano de una iglesia. No solamente el tamaño, también la textura de la forma resultante será muy diferente” (Besant y Leadbeater, 1999:67).

³²³ Houshiary, <http://gallery.dlportrait.org/gallery/en/images/artistdetail/houshiary>

física cuántica en los que desde la noción de tiempo o instante eterno se abre una puerta hacia otras dimensiones espacio-temporales. La materia en este territorio se entiende desde el punto de vista del continuo materia-energía, admitiendo todas sus fases intermedias. Las obras realizadas bajo estas premisas son capaces de relacionar todas estas formas de la materia.

Estos paradigmas están muy influidos por la idea de que lo humano forma parte de una naturaleza inteligente, expresión de lo espiritual y de lo sutil, a través de sus procesos energéticos y matéricos.

Es el territorio de los dos ojos abiertos, ojos con los que el artista busca tocar la realidad a través de procesos trans-sensoriales e intersubjetivos que favorecen la co-creación multidimensional.

El silencio del yo individual

Entre los artistas que se encuentran en esta posición troncal en el Árbol del Arte está Wolfgang Laib, quien trabaja con procesos de meditación ligados a la naturaleza. En su obra están los ritmos de la naturaleza, la inmaterialidad, la pureza, la fragilidad. Hace construcciones con cera de abeja, espacios interiores, basados en la tradición mística. El objetivo de su trabajo es superar el yo individual para sentirse parte del todo, de la naturaleza, y por ello situó su paradigma creativo en el Territorio I. Su obra tiene muchas similitudes con la de Marina Abramovic y Ulay. Son artistas que buscan el conocimiento a través de la vivencia con la naturaleza, el interés por las culturas aborígenes y el conocimiento místico. Están muy cercanos al silencio y a la meditación (Picazo, 2001).

El tacto multidimensional

El tacto multidimensional a veces implica caminar por muchos territorios como lo hace Marina Abramovic. En la obra *Spaces* ocupa siete habitaciones con el sonido de sus impresiones aurales emocionales. Estas impresiones de sus emociones son captadas por un sensor que las transmite a un metrónomo y de ahí al receptor, intentando alcanzar sus emociones. En esta obra situó su paradigma entre el Territorio I y el T II. Su atención parte de un concepto sutil y expandido de percepción del aura emocional (T I), y su intención está en el T II pues desea revelar o materializar físicamente estas impresiones aurales sutiles. En otra obra, *Sound Environment White* trata de amplificar el sonido de una habitación hasta que la vibración es sentida por el cuerpo del receptor (Ariza, 2003). En esta obra también trata de revelar algo; sin embargo, eso que quiere revelar no es de orden sutil, sino que es físico, y lo que intenta es amplificarlo para que se transmita.

Joseph Beuys también transita por múltiples territorios y por esta multidimensionalidad de sus paradigmas le situó en el Territorio I. En varias de sus obras su atención está en el Territorio V pero su intención le lleva a buscar la transformación de lo social (T III) a través de lo individual espiritual (T IV y T V), por medio de analogías simbólicas con los procesos naturales (Territorio II) lo que le sitúa



El lavado de pies
Joseph Beuys, 1971
Acción Céltica
Zivilschutzräume

entre los Territorios V, III y II. Así, los dos extremos de su paradigma creativo, su atención (Territorio V) y su intención (Territorio I) pasan a través de los territorios II, III y IV como medios para llegar al T I.

Para Joseph Beuys el ser humano es un intermediario, un transmisor y receptor de energías espirituales, emocionales y físicas. Aplicando estos conceptos especialmente a los aspectos sociales de la vida, genera la idea de escultura social y defiende un nuevo orden social. Trabajaba produciendo analogías simbólicas entre las fuerzas naturales -cambios de estado de la materia, de sus propiedades y estados físicos- y el ser humano, especialmente en su vertiente social. Incluso considera que la creatividad de cada individuo contribuye a formar el capital social de un pueblo.

En una de sus obras, *Terremoto in Palazzo* -inspirada en el terremoto que sacudió Nápoles y el Mezzogiorno- compara un terremoto con las estructuras del capitalismo estatal, occidental y oriental. Para él la democracia social y la autodeterminación serían la solución curativa a estos temblores del alma social. Comparando este concepto de alma social en Beuys con el de cuerpo colectivo de Lygia Clark vemos que, en ambos autores, hay una preocupación por la curación de lo colectivo a través del cuerpo, o del alma, concebidos desde una dimensión social. El arte entra en una esfera terapéutica tanto a nivel individual como colectivo.

Beuys parte de lo espiritual y lo aplica a la curación del alma colectiva, social, a través del individuo. Con relación a la obra *Terremoto in Palazzo* dijo, “en aquella obra me convertí en una especie de antena de energía y la energía era el fuego que vive en las entrañas de la Tierra. Yo experimentaba una sensación de vitalidad y no sólo por los elementos de la catástrofe. En un sentido más amplio era la creatividad que está presente en la naturaleza”. Para él la intuición es la capacidad humana mental más elevada. Personifica la idea de sabiduría en la figura de un chamán, un ser que sirve de intermediario entre una sociedad y el mundo invisible de las fuerzas espirituales, alguien capaz de transformar la materia. Beuys es un artista que ha transitado por varios territorios.

Viajar por lo insondable a través de la intuición

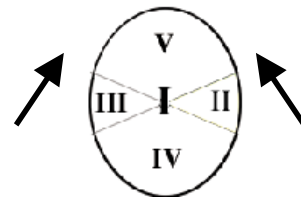
Así como Beuys ha transitado por muchos territorios también Robert Smithson lo hizo. El uso de espejos en la obra de Smithson plantea cuestiones críticas sobre naturaleza y la cultura. En sus obras de desplazamiento con espejos no hay un acercamiento a la naturaleza sino que “a lo que se hace referencia con dicha naturaleza es cualquier cosa menos natural. Cuando el artista consciente percibe la naturaleza en todas partes, comienza a detectar la falsedad de las espesuras aparentes, en el aspecto de lo real, y al final es escéptico de toda noción de existencia, objetos, realidad, etc. El arte surge de lo inexplicable. Contrario a estas afirmaciones de la naturaleza, el arte [...] florece en la discrepancia. Se apoya no en la diferenciación sino en la desdiferenciación, no en la creación sino en la descreación, no en la naturaleza sino en la desnaturalización [...]. Las pesadas ilusiones de solidez, la no existencia de las cosas, son lo que el artista emplea como materiales. Es la ausencia de materia lo que pesa tanto sobre él, incitándole a invocar la realidad [...] Los artistas no se motivan por una necesidad de comunicar; viajar por encima de lo insondable es la única condición” (Smithson, 1993:117).

Su pretensión de llegar a lo insondable, lo sagrado, es similar a la de Tàpies. En ambos artistas está presente la idea del silencio como vehículo para acceder a dimensiones sutiles de la realidad. Sin embargo, mientras en Smithson esta

preocupación se dirige a trascender la apariencia de la naturaleza y a penetrar en su causa, en Tapiés la preocupación por la sacralidad y lo insondable se despliega en la búsqueda de un sentido espiritual para la existencia desde la misma materia sensible, y lo vemos a través de sus palabras: “saber vivir en silencio, [...] hay que tenerlo como un telón de fondo [...] sentir el vacío de este misterio magno que puede surgir repentinamente en situaciones variadísimas, sublimes algunas veces, como el encantamiento que produce la contemplación de los espectáculos de la Naturaleza; dramáticas otras, como la conmoción que sigue a la pérdida de un ser querido” (Picazo, 2001:123).

En el paradigma creativo de Tapiés lo sagrado es el centro generador del sentido en todo tipo de situaciones, tanto las provocadas por la naturaleza como por la cultura, en las que pone su atención. La sacralización de las formas de la vida y de la cultura -la búsqueda de valores espirituales por encima de los materiales pero a través de la materia-, es el punto sobre el que gira el interés artístico en su paradigma creativo. Afirma que “es conocido, en efecto, que incluso desde ciertos sectores que se consideran avanzados ha ido creciendo una viva reacción contra los excesos de confianza en aquella idea de modernidad [se refiere a la idea de progreso, laicización y desacralización de la cultura]. En la actualidad muchos creen que estos excesos están produciendo unas formas de vida sin sentido y una desintegración catastrófica de nuestra civilización. Y no es raro que hoy se tenga por urgente dar un nuevo impulso a los valores religiosos y, en general, espirituales y morales” (Picazo, 2001:207).

Estas mismas ideas han sido desarrolladas en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tapiés subraya que el arte es un vehículo para la transcendencia de la materia y de la forma. Es un eslabón entre la vida cotidiana, la materialidad más cercana al ser humano, y la posibilidad de trascender esta materialidad. El arte, desde la más íntima proximidad con la materia física y las experiencias vividas, abre la puerta a otras dimensiones de la existencia, generando un salto cualitativo transdimensional: “la **contemplación profunda** [...] ilumina nuestra escala de valores para resolver los problemas y las injusticias reales de la vida diaria [...]. Aquellas ‘delicias’ del ‘conocimiento absoluto’, de la ‘realidad última’ o de la ‘contemplación divina’... llámase como se quiera, que en ocasiones parecían secuestradas entre las nubes de incienso de instituciones anquilosadas, gracias al arte las hallamos de nuevo entre los pucheros más simples, más terrenales, más humanos... pero vistos ahora bajo una luz que les da sentido. Porque es en la praxis cotidiana, en la vida carnal, en el mundo, en la organización social, como dice la auténtica sabiduría de todos los tiempos, donde finalmente se han de reflejar los efectos benéficos de los estados de consciencia contemplativos o iluminativos que, entre otros medios, pueden producir las obras maestras del arte universal” (Picazo, 2001:213). Para Tapiés lo más importante es que el arte provoque un shock sobre el ser humano, para despertarle de su estado ilusorio, lo que queda más claro de ver a través de sus palabras: “recordar al hombre lo que es en



En el paradigma creativo de Tapiés la atención puede estar, dependiendo de la obra, en la naturaleza (T II) o la cultura (T III), pero su intención es la sacralización de las formas de la materia y la vida, buscando su transcendencia.

realidad, darle un tema de meditación, producirle un shock que lo despierte de lo inauténtico, para que se descubra a sí mismo y tenga consciencia de sus posibilidades reales: este es el esfuerzo hacia el que tiende mi obra” (Combalía, 2003:24).

Estas afirmaciones de Tàpies podrían encontrar resonancia en Marina Abramovic y Ulay, cuyos paradigmas creativos están en varios territorios y especialmente en sus acciones simbólicas. No me detendré a analizar sus varias obras aquí sin embargo dejo apuntado que su paradigma es multidimensional. Son artistas que tienen su atención en las ramas altas de Árbol del Arte, manteniendo un ojo abierto al interior y el otro abierto al exterior. Trabajan con aspectos transpersonales, no duales, de la percepción. Han usado la telepatía y las acciones simbólicas con la intención puesta en la liberación humana.

Este shock que despierta al ser humano de lo inauténtico también es aplicado por Gina Pane, pero sobre sí misma. Provoca heridas en su cuerpo (T II) como si fuesen estigmas, o un sacrificio crístico, para elevar la carne al nivel del espíritu (T V): “la herida pone de manifiesto, identifica e inscribe un cierto malestar. Está en el centro de mi práctica, es el grito y el blanco de mi discurso. La afirmación de la necesidad vital, elemental de la revuelta individual. Una actitud que no es autobiográfica. Pierdo mi identidad reencontrándola en los otros, un vaivén, un equilibrio de lo individual y de lo colectivo, el cuerpo transindividual” (Trounche, 2000:30). Cuando habla de sus acciones, especialmente del espacio donde se producen, indica que el lugar de la inscripción del cuerpo es aquel donde “las energías del cuerpo durante la acción han sido puestas en circulación. Esas construcciones en negativo: lugares que han marcado los diferentes espacios de la acción, son investidos por toda una serie de inscripciones heterogéneas: fisiológicas y de procesos mentales, que yo reconstruyo en lugares positivos. No se presentan como síntesis, rupturas, sistemas cerrados o cualquier otra forma de lenguaje, sino como una de las caras del iceberg, siendo el cuerpo el iceberg. Por este decisivo vuelco: desplazamiento y transformación de las investiduras pictóricas -como si no existiera un origen-, accediendo a la dimensión del origen únicamente a través del cuerpo- verticalidad biológica en la extensión energética de la luz psique-, he creado un proceso operacional en la inteligibilidad del trabajo de la acción, atravesado por la herida³²⁴ ilimitada, verdad de lo interno y de lo externo; dando lugar a una semiótica sin modelo que genera a partir de sí misma su propia textualidad, trabajando los propios elementos del discurso-crítica (la base de mi proceder es crítica pero, al igual que en un triángulo, son los lados los que definen su vértice)” (Picazo, 2001:199).

En todos estos casos está presente la idea de proceso orgánico, de retroalimentación de las experiencias del artista como modo de conectar con los demás a través de sus heridas. Como los frutos maduros del árbol, que fertilizan el suelo sobre el que caen permitiendo que otros árboles se nutran de sus productos, I@s artistas alimentamos y construimos el imaginario con nuestras obras, nutrimos al mundo artístico y extra-artístico, conectamos con los demás a través de los muñones del alma.

La huella de lo interior

Desde una perspectiva muy distinta y mucho más alejada de las emociones personales y colectivas, Viola denuncia el peligro de quedar atrapado por el uso de los

³²⁴ Felix Duque, en el Curso de Doctorado de la UPV-EHU, habla del artista como ser herido que no esconde su herida, la lleva como un muñon y como instrumento para conectar con las herida de los demás.

medios tecnológicos, en el intento de reflejar fielmente el mundo visible, y olvidarse del proceso de construcción de las imágenes que emerge en el interior y se desplaza a captar la realidad, el que origina la imagen como **impronta del artista**. Desde este punto de vista su paradigma creativo es similar al de Ad Reinhardt, cuando medita a través del proceso pictórico (contra-cultural, T III): “más que una imagen originada en el mundo de los fenómenos, lo que realmente me interesa es la imagen como artefacto, resultado, impronta... incluso aquella que obedece totalmente a un proceso interior. Se trata de la imagen de ese estado interno [TIV] y debe por tanto contemplarse como completamente exacta y realista. Es ésta una aproximación a las imágenes que sigue una dirección totalmente opuesta, desde dentro más que desde fuera, por lo que las **imágenes ‘ojo’** carecen aquí de importancia y pueden inducir a error. [...] Quizás una de las tareas más difíciles del artista contemporáneo sea la de no dejarse llevar por la abundancia de instrumentos tecnológicos capaces de representar con precisión el mundo visible (foto, cine, vídeo), y utilizar en cambio estos sistemas para crear **imágenes ‘puras’ de lo simbólico** [T V]” (Picazo, 2001:219). Ad Reinhardt también habla de pintura pura.

En el paradigma creativo multidimensional de Bill Viola, se produce una situación especial pues este artista enfoca su atención de modo simbólico hacia el proceso de trabajo en vídeo y desea “romper con el paisaje... Romper con el orden lógico de las tomas... romper con los barridos [...]. La realidad no es lógica, nuestra percepción de ella no es lógica, nuestra concepción acerca de ella sí lo es. La realidad no tiene límites, la organización de nuestra mente impone estructura, orden, conexiones” y trabaja “sin principio, sin fin, sin dirección, sin duración, el vídeo como mente” (Picazo, 2001:218). Aquí se produce una analogía entre un medio, el vídeo, y la mente, especialmente en los aspectos relativos a la memoria. Este tipo de paralelismo también se encuentra en los paradigmas creativos de Robert Smithson y Joseph Beuys, pero en ambos casos aparece otro tipo de asociaciones distintas a las de Viola. Para Viola la mente es un territorio difícil de cartografiar, un territorio fluido en constante cambio, dominio de imágenes sutiles. Un territorio al que el artista debe saber adaptarse silenciosamente si no quiere destruir lo casi inaprensible: “hay símbolos de imagen que apenas pueden articularse. Pertenecen al dominio de la memoria visual. Expresarlos con palabras equivale a violar sus secretos. El trabajar sólo desde lo intangible supone una gran presión sobre las formas del pensamiento. Sólo recordar. Olvidar, borrar. Aprender, reordenar” (Picazo, 2001:219). El vídeo sería en Viola un soporte para el registro de la **imagen mental**, huella de lo interior.

Las relaciones entre arte y espiritualidad son como “una especie de aliento, de pulsión, de tensión íntima que cada uno puede sentir en lo más profundo de su ser. [...] Una espiritualidad que no tiene nada que ver con lo religioso. La religión es un sistema político que organiza la espiritualidad. Para que podamos pasar a un estadio superior de la humanidad, tenemos que considerar la espiritualidad como algo más profundo y ligero al mismo tiempo. Como algo más próximo al arte” (Picazo, 2001:91) como afirma Pistolletto.

En este apartado (4.4.1) hemos visto cómo se produce la trans-sensorialidad y la intersubjetividad, o el silencio del yo artístico, en los paradigmas de algunos artistas, en cada territorio. Ahora trataremos de conocer los métodos que los artistas deliberadamente usan para revelar las operaciones de la mente profunda.

4.4.2 Tipos de métodos³²⁵ conscientes para revelar las operaciones de la mente profunda por territorios

He afirmado en la hipótesis que todos los procesos artísticos son trans-sensoriales e intersubjetivos en algún grado. Ahora veremos los tipos de métodos que usan los artistas conscientemente para revelar las operaciones de la mente profunda. Me limito a enumerarlos y explicarlos brevemente. Dada su gran complejidad, la labor de profundizar en cada uno de estos métodos merece una investigación más detenida que se sale de los objetivos de la tesis y debe ser elaborada posteriormente. Lo más importante ahora es organizarlos en función de los cinco territorios del mundo del arte. El criterio que utilizo para agruparlos se basa en el tipo de co-creación que estos métodos permiten. Algunos de los métodos aquí recogidos forman parte de mi experiencia plástica personal, tanto individual como en el Grupo Intro-visión. Estos métodos pueden nutrir la poiesis científica de formas de pensamiento propias de la poiesis artística.

Los métodos usados por los artistas, para acceder a las operaciones de la mente profunda a través de sus paradigmas creativos se distinguen en:

Territorio II: métodos de co-creación con énfasis en lo **físico**

Territorio III: métodos de co-creación con énfasis en lo **cultural**

Territorio IV: métodos de co-creación con énfasis en lo **emocional**

Territorio V: métodos de co-creación con énfasis en lo **transcendental**

Territorio I: métodos de co-creación **multidimensional**

a.1) Territorio II: métodos de co-creación con lo físico

A este territorio pertenecen aquellos métodos **físico-indiciales y no-simbólicos³²⁶**, enfocados a cambiar el modo de percepción de la mente intelectual.

³²⁵ Entiendo como método el conjunto de operaciones que un artista realiza con una intención. Implica la intención del artista. La diferencia de las palabras medio o procedimiento. Medios o procedimientos serían instrumentos que el artista puede usar. Los ejemplos que aparecen listados aquí son métodos porque más allá de los medios utilizados, implican una serie de pasos, etapas y decisiones tomadas conscientemente por el artista.

³²⁶ Sobre el concepto de no-simbólico -o pre-objetivo como lo llama Dufrenne- son muy reveladoras sus opiniones: “lo real necesita ser clarificado, y posiblemente tanto mediante el arte como mediante la ciencia. Lo real es lo pre-objetivo. Se manifiesta en la brutalidad del hecho, en el carácter apremiante del ser-ahí, en la opacidad del en-sí: esta presencia que encuentro, y que experimento, es la realidad de lo real [...]. Pero, una vez más, esta presencia de lo existente bruto, si garantiza la realidad, todavía no da lugar a una verdad: sólo hay verdad en el descubrimiento de un sentido que esclarece y transfigura lo real, y gracias a la aptitud de una subjetividad para captar este sentido” (Dufrenne, 1983:222). En este sentido está hablando de la experiencia no-simbólica que se produce en el Territorio II y llevándola a la

Actúan a través de los cinco sentidos con relación al tiempo, al espacio y a la materia; huellas y registros de presencia físicos son característicos de este territorio. Están más ligados a la descripción que a la narración.

Son métodos que ayudan a elevar a la categoría de **figura** los aspectos trans-visuales o de fondo. Se apoyan en lo sensorial físico y, en muchos casos, en métodos ectópicos, en el uso de extensiones y sensores o de métodos automáticos de la mente subconsciente o profunda enfocados al espacio, tiempo y materia físicos.

El objetivo de este tipo de métodos es introducir un cambio en el modo de percepción sensorial consciente, a través de la restricción de la exclusividad de la visión, modificando, complementando o eliminando su aportación en un proceso perceptivo trans-sensorial.

Tipos de métodos de co-creación con lo físico

- (1) métodos de automatismo físicos: físico-matéricos (pinturas reactivas al medio ambiente, S. Polke); métodos de azar y aleatorios: decollage, grattage, depliage³²⁷, collages excavados³²⁸, caligramas, escultura involuntaria, escritura automática, uso de líquidos que se escurren al azar para pintar, fumage³²⁹, cadáveres exquisitos, inimage³³⁰, fotomontaje³³¹, grafomanía entópica³³². Este último es un método de azar automático, donde se marcan puntos en lugares donde hay impurezas en el papel y se unen los puntos para empezar la obra. La palabra aleatorio está asociada a azar. El principio de la aleatoriedad o azar ha sido muy usado en poesía y en música, especialmente en la obra de John Cage;
- (2) físico-energéticos (*Esculturas musicales*, Takis, *Los amantes*, Rebecca Horn, *Sismografías de movimiento*, C. Miranda);
- (3) físico-formales (huellas por presencia, *Antropomorfías*, Yves Klein).
- (4) prácticas de desplazamiento de la atención (*Desnudos*, Willem de Kooning);
- (5) procesos ectópicos (experiencia SARC en la UPV-EHU);

experiencia de simbolización que se da en el Territorio III. Para Dufrenne el mundo sólo existe a partir del momento en que descubrimos su significación o bien la ausencia de significación; la unidad del mundo viene de la unidad de la mirada sobre lo real o de la unidad del saber cuando se trata del mundo objetivo. También la música puede ayudarnos a comprender qué es el estado no-simbólico típico del Territorio II, “el privilegio de la música pura es revelar lo esencial de lo real sin que yo tenga que hacer una anticipación acerca de los objetos que le dan cuerpo: aportarme la significación antes que los signos, el mundo antes que las cosas. Así, lo sensible aquí no representa nada y no tiene otro sentido que esta cualidad que está unida a su forma, o, mejor dicho, que es su forma misma, si bien el sentido racional y el sentido psicológico no son más que uno. Y esta cualidad afectiva lleva lo real, aunque no lo evoque: el a priori afectivo es cosmológico” (Dufrenne, 1983:211). Sin embargo, Dufrenne reconoce que las obras musicales que llevan título, o se hacen acompañar de un texto, orientan hacia lo real, no dejan la obra abierta, no tratan de expresar la esencia afectiva, sino que tratan de representar y evocar lo real.

³²⁷ Forma de decollage por remoción de partes de la imagen para revelar las partes subyacentes.

³²⁸ Técnica similar al decollage por acumulación de capas.

³²⁹ Técnica inventada por Wolfgang Paalen, a través de la que se realizan impresiones con humo en un papel.

³³⁰ Término usado por René Passeron para designar al collage surrealista.

³³¹ Formación de imágenes compuestas de otras imágenes fotográficas.

³³² Método inventado por Dolfi Trost y expuesto en su libro *Vision dans le cristal, Oniromancie obsessionnelle. Et neuf graphomanies entoptiques*. Junto con Gherashin Luca trata de llevar al extremo los métodos automáticos surrealistas y liberarse de las imágenes a través del método de escritura indescifrable. Pretendían aplicar métodos científicos y azarosos a la elaboración de imágenes quitándoles todo carácter artístico (Ver <http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Surrealist%20techniques>).

- (6) sinestesia (visión táctil como en el método de *Contorno Puro*, Kimon Nicolaïdes³³³, o la sinestesia (*Double Room*, Jason);
- (7) trans-disciplinaridad (*experiencia SARC-2005*, UPV-EHU).

a.2) Territorio III: Métodos intersubjetivos de co-creación con la cultura

Son de dos tipos: (1) los que se producen a través de operaciones intersubjetivas de la mente intelectual, a través del uso de modelos simbólicos, tecnológicos, perceptivos, estilísticos y (2) los que van en contra de estos modelos.

En el primer caso están los basados en procesos intersubjetivos, colectivos externos, donde l@s artistas asumen como suya parte de la obra anterior de otr@s artistas, o trabajan a partir del legado de otras disciplinas o estilos artísticos o de su propia producción artística. El artista asume como suya la producción cultural tanto del arte como de otros campos –o sus propias obras anteriores- a las que recicla e integra en su nueva obra como parte del material, asumiendo modelos perceptivos ajenos o incluso rescatando aspectos formales literales de la obra de otros. En algunos casos, se da la co-creación a partir del legado cultural existente en forma de citas, trasvases de contenidos de otras disciplinas, receptividad a ideas provenientes de otros campos como la ciencia, la tecnología, la filosofía, etc.

El artista utiliza el yo artístico de otros pero no utiliza métodos críticos con relación a los modelos: son procesos trans-visuales de silencio no consciente del yo artístico.

El segundo caso es el de los métodos conscientes contraculturales desde la co-creación con la cultura, a través de los cuales el artista provoca la modificación de la percepción consciente. Son métodos de percepción consciente, controlados por la mente intelectual, pero enfocados a la ruptura de los modelos simbólicos, lingüísticos, tecnológicos y procedimentales para elevar el fondo a la mente intelectual, consciente, superficial, transformarlo en figura³³⁴ y romper los parámetros de la percepción aprendida.

Es una especie de anti-intersubjetividad cultural. El artista asume el rol de *intermediario* o revelador de fenómenos culturales, un intermediario que pone en evidencia los modelos perceptivos, simbólicos, procedimentales, tecnológicos y estilísticos. El artista trata de perforar la barrera de los modelos y, muchas veces, cuestiona los lenguajes desde el mismo lenguaje, subvirtiendo la especificidad de los medios.

³³³ Nicolaïdes (1972) *The Natural Way to Draw*, André Deutsh, Londres. Este método fue también asumido posteriormente por Betty Edwards (1994). En los dibujos de contornos ciegos, propuestos por Kimon Nicolaïdes y Betty Edwards se produce un uso indicial de los sentidos externos, una visión táctil, que se acopla como la yema de los dedos al objeto observado. A la luz de las aportaciones de la teoría de signos de Peirce podemos considerar que la modificación del uso de la visión por el método de los contornos ciegos o puros puede ser un modo de suprimir o evitar que la información llegue a la mente. Esto significa suprimir el tercer momento de la percepción y limitar la percepción a los dos primeros momentos, y por lo tanto es un método de silencio del yo artístico o de silencio del intelecto. Por otro lado este método está basado en potenciar el uso del lado derecho del cerebro y el silencio del lado izquierdo del cerebro como el lado relacionado a los aspectos intelectuales.

³³⁴ Uso aquí la terminología adoptada en la Teoría de la Gestalt sobre el fondo y la figura, pero la extendiendo a toda operación que trata de hacer lo mismo de modo inverso y en relación a cualquier otra situación en la práctica artística, no solamente las consideradas por la Teoría de la Gestalt.

Tipos de métodos de co-creación con la cultura:

- (1) uso de métodos simbólicos, lingüísticos, procesuales, tecnológicos
- (2) métodos culturales contraculturales desde la co-creación con la cultura

a.3) Territorio IV: Métodos de co-creación con lo emocional (el subconsciente personal y colectivo)

Básicamente el carácter emocional, psicológico, de este territorio marca todos los métodos aquí usados por los artistas, para revelar las operaciones de la mente profunda. Son métodos que están enfocados al registros de movimientos internos psicológicos, imágenes mentales y sentimientos en relación a tiempo, espacio, materia y memoria característicos de este territorio. A través de ellos, el artista trata de extraer, y llevar a la percepción consciente, los contenidos de la mente profunda, subconsciente personal, humana, individual y colectiva (contacto subconsciente con las mentes de otras personas). Para lograrlo usa los sentidos sutiles, la telepatía, las técnicas de trance rituales, las emociones, los sueños, los métodos automáticos, los trances hipnóticos y los procesos mediúnicos. En este territorio rigen las características del tiempo, del espacio, de la materia y del movimiento emocional de la mente profunda.

Algunos de los métodos de silencio del yo artístico, como por ejemplo el dibujo con los ojos cerrados, son procesos indiciales a través de los que los artistas entran en contacto directo con sus sentimientos, pensamientos y recuerdos presentes en su mundo interno captándolos indicialmente. La **visión interna** es táctil, y las imágenes mentales provocadas y captadas tienen un carácter indicial. Los mecanismos y medios para lograr el silencio del yo artístico establecen una conexión real –indicial- entre el objeto interior y las **imágenes mentales** generadas y registradas sobre el papel. Se trata de un proceso indicial interno y no matérico. Son **huellas de pensamientos, sentimientos, recuerdos y sensaciones físicas internas**.

Esto nos abre una puerta nueva en la interpretación de obras que aparentemente son icónicas. Y todos los criterios y teorías sobre el arte indicial –considerados desde el punto de vista de la materialidad- pueden ser revisados en relación a los procesos internos. De modo similar es posible afirmar que en el primer momento las emociones sentidas por los artistas son indicios no-simbólicos. Posteriormente estos indicios pueden venir a ser transformados en iconos, índices o símbolos en una fase posterior del proceso creativo. Eso me lleva a pensar que el proceso creativo del grupo Die Brücke podría ser considerado indicial.

Así como en este caso, otros métodos -como los automatismos o los registros de sueños, o el uso de drogas- son métodos que impiden el paso del segundo al tercer momento de la percepción (Charles Peirce).

En el Territorio IV se produce la intersubjetividad ligada a los procesos telepáticos y a la posibilidad de compartir los contenidos de las mentes de otras personas. Se da un tipo de co-creación con el subconsciente de otras personas. El artista asume el rol de *intermediario* y favorece el acceso al yo creativo de otros, simultáneo en el tiempo aunque no en el espacio.

Tipos de métodos de co-creación con lo emocional (el subconsciente personal y colectivo)

- (1) técnicas de automatismos³³⁵ psíquicos puros y surrealistas no autocontemplativos³³⁶, (*Dibujos automáticos*, André Masson);
- (2) telepatía (*Lecture*, Performance hipnótica, Matt Mullican; telepatía, Marina Abramovich; *The Higher Powers comand: paint the right hand corner black*, Sigmar Polke; *Armaschine iteration/* pintura por invitación telepática, Keith Tyson);
- (3) registros indiciales trans-visuales de imágenes y sonidos mentales (*Ginebra con Alas*, fotografía a ciegas, Evgen Bavcar; *Dibujos mezcalínicos*, Henry Michaux; *Dibujos de desnudos a ciegas*, De Kooning);
- (4) registros simbólicos de imágenes y sonidos mentales (*Carrera y espera*, Grupo Intro-visión);
- (5) registros de sueños o ensueños (*Dibujos del Tiempo del Ensueño*, Aborígenes Australianos; *Dibujos de insomnio*, Louise Bourgeois; *Baba antropofágica*, Lygia Clark; *Dream Drawings*, Borofski; *Le rêve, Le sphinx et la mort*, Alberto Giacometti; *Dream Diary*, Jane Gilfford);
- (6) autocontemplación y registros de memoria³³⁷ personal y colectiva (*Baba antropofágica*, Lygia Clark);
- (7) registros de tiempo y espacio vital, psicológico, histórico (*Blind Time Drawings*, Robert Morris);
- (8) técnicas de asociación de ideas (Freud);
- (9) estados alterados de la conciencia y percepción por uso de drogas, alcohol o trances hipnóticos³³⁸ o rituales; (*Responsibility/regresión de edad*, Joel Fischer; *Last Gap/trance-repetición*, Shirazeh Houshiary; Películas de visión hipnagógica, Stan Brakhage; *Recitales hipnóticos*, Schwitters; *Experiencias de unión cibernética-tradiciones chamánicas*, Roy Ascott).
- (10) prácticas de desplazamiento de la atención del exterior al interior o técnica Ganzfeld³³⁹ (*Transformative Space: Third Day, Ganzfeld Pieces*, James Turrel)

³³⁵ El prefijo griego *auto* se relaciona a la idea de *self*, mientras *matos* significa pensante, animado; es decir, auto pensante, auto animado. Se asocia a autómatas, una máquina o mecanismo auto-operados, especialmente como robots, y también a una forma mecánica de comportamiento. De cierta manera también en Duchamp en el uso de diagramas estaba implícita su simpatía por los automatismos. Lo contrario de automático es lo que tiene elección.

³³⁶ El automatismo entendido como una práctica o teoría de la producción espontánea de palabras habladas o escritas, dibujos, pinturas, y cualquier tipo de producción creativa sin el auto-control o censura consciente.

³³⁷ La memoria entendida como capacidad de retener la impresión de experiencias pasadas. Es posible clasificar la memoria en función de su duración, naturaleza o de la capacidad de recuperación de datos percibidos. Las fases principales en la formación de la memoria y recuperación de datos son (1) codificación; (2) almacenaje y creación de archivo permanente de la información codificada; (3) recuperación, es decir, acceso a la información guardada en respuesta a algún estímulo para su uso en algún proceso.

³³⁸ También Max Ernst ha usado varios métodos como la hipnosis y la escritura automática.

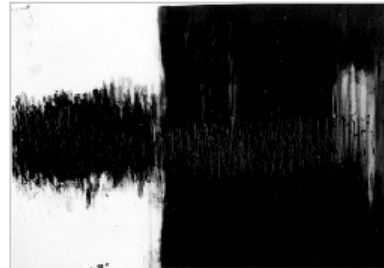
³³⁹ La técnica Ganzfeld es una forma de estimulación visual y acústica monótona que conduce a la condición hipnagógica, llevando la atención del exterior al interior, a los pensamientos, sentimientos e imágenes internas. Como afirma Braud, “a través de la concentración, la atención entrenada, y los ejercicios proto-meditacionales se reducen las distracciones cognitivas ... La investigación en laboratorio ha demostrado que demasiado pensamiento racional, analítico e interpretativo puede, en verdad, interferir el certero funcionamiento psíquico” Braud (<http://alipsi.com.ar/publicaciones/articulo.asp?idarticulo=337>).



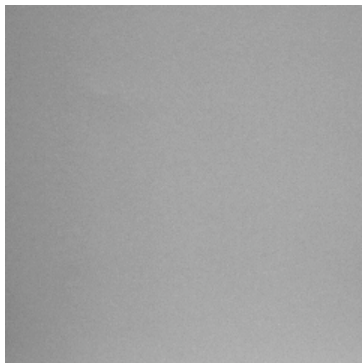
Dibujo mescalínico
Henry Michaux,
1958-1959
50 x 27 cm
Colección de Claude
Berri,
París



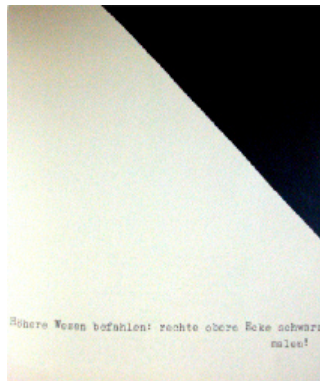
Dibujo automático
André Masson
Lápiz sobre papel
41,5 x 29 cm
Colección privada,
París



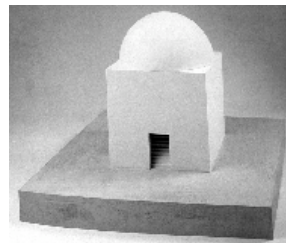
Carrera y espera
Dibujo ciego
Tinta sobre papel
59,4 x 84 cm
Grupo Intro-visión



*Artmachine Iteration n° AM
CHII-LX, Untitled*
Keith Tyson, 1995
Tela en bastidor
117,6 x 117,6 x 4,9 cm
Colección privada
Respuesta a un pedido de
colaboración por telepatía



*The Higher Powers
Command: Paint the right
hand corner black*
Sigmar Polke, 1969
Esmalte sobre lienzo,
150 x 125 cm, Stuttgart,
Froehlich Collection



*Transformative Space:
Third Day, Ganzfeld
Pieces (Esferas,
basílicas y series
espaciales)*
James Turrell, 1991
maqueta

a.4) Territorio V: Métodos de co-creación con trascendental (lo sutil, lo espiritual y lo arquetípico)

En el Territorio V hay una gran influencia de las prácticas de meditación orientales. Básicamente, se trata de métodos espirituales-transcendentales; enfocados a registros intuitivos, imágenes mentales y sentimientos en relación a tiempo, espacio, materia y memoria, característicos de este territorio.

La meditación puede también ser entendida como un proceso de desidentificación de la persona con los contenidos de la mente intelectual, y de los modelos simbólicos. En las prácticas de meditación la persona observa la mente, pasa revista a sus contenidos.

Como indican Walsch y Vaughan, cuando “ya no existe ninguna identificación exclusiva con nada, queda trascendida la dicotomía yo/no yo, y la persona se autovivencia a la vez como nada y todo. [...] Al estar identificada al mismo tiempo con ningún sitio y con todos los sitios, en ninguna parte y en todas las partes, su vivencia es la de haber trascendido el espacio y la ubicación. Una trascendencia similar se da con el tiempo [...] no hay sensación de estar identificado con el cambio. El tiempo es una función del cambio, y de esto resulta una experiencia de estar fuera del tiempo, o de trascenderlo, que se vivencia como eternidad, la eternidad del ahora inmutable, y a partir de ahí se identifica el tiempo como el producto ilusorio de la identificación. [...] Liberada de las identificaciones y contextos inconscientes que deforman y limitan, la percepción es ahora capaz de una percepción clara y precisa. De aquí que en el budismo tibetano se diga de ella que es un ‘espejo cristalino’ porque refleja clara y fielmente la realidad. Además al no haber identificación exclusiva, el espejo y lo que este percibe, el sujeto y el objeto, son percibidos como una y la misma cosa. La percepción se percibe ahora como aquello que antes miraba, porque el observador o ego, que era un producto ilusorio de la identificación, no es ya vivenciado como una entidad separada [...] En las profundidades más hondas de la psique humana, cuando se han abandonado todas las identificaciones limitadoras, la percepción no encuentra límites a la identidad y se autoevidencia directamente como aquello que trasciende los límites del tiempo o del espacio, aquello a lo cual la humanidad ha llamado tradicionalmente Dios” (Walsh y Vaughan, 2001:85). Se produce una desidentificación con los contenidos de la mente porque estos se transforman en objeto de observación. El artista es capaz de autoobservarse, ver sus sentimientos, pensamientos y juicios desde un punto de vista exterior a sí mismo.

Son métodos de percepción inconsciente o subconsciente enfocados a extraer, y llevar a la percepción consciente, los contenidos de la inteligencia de la naturaleza, procesos morfogénicos, de captación de la fuerza natural, la causación formativa, arquetipos, campos motores, entelequia, fuerzas naturales y energías no necesariamente físicas.

La meditación, como uno de los estados alterados de consciencia, es capaz de inducir cambios de conducta y fisiológicos mensurables³⁴⁰.

³⁴⁰ Como han señalado diversos estudios de psicología “básicamente se puede considerar **meditación** a cualquier disciplina que apunte a intensificar la percepción mediante la dirección consciente de la **atención**. La atención puede estar centrada en un objeto específico, como en la meditación de **concentración**, o mantenerse abierta, percibiendo sin establecer opciones la totalidad de la experiencia. La variedad de técnicas específicas es amplia; en algunas prácticas el sujeto se limita a sentarse y procura

Son métodos que favorecen los aspectos anti-gestálticos y causales de la forma, poniendo el énfasis en el fondo más que en la figura. Hay una búsqueda de formas gestálticamente libres de tiempo y de espacio.

Los artistas enfocan su interés tanto en su interior como en el exterior, en relación a las causas de la forma y a la auto-contemplación/contemplación, en detrimento de las apariencias y de la expresión. Se valora la autocontemplación/contemplación (concepto de obra interior) por encima de la autoexpresión externalizada.

A través del uso de los sentidos internos el artista asume el rol de *intermediario* o revelador de lo espiritual, un intermediario que pone las condiciones para que el proceso ocurra naturalmente y que reconoce la intervención en el proceso de un agente más allá de sí mismo. El artista asume un rol como agente revelador de fuerzas internas y externas: revelador de lo que es inasible, insensible, invisible, incorpóreo, dotando a esta ‘inasibilidad’ de una presencia que a su vez puede ser captada visualmente, aunque muchas veces no pueda ser descifrada por carecer de codificación.

En otros tipos de métodos trata de perforar la barrera de la impresión y desea captar la causa de la apariencia, la energía que genera esta apariencia. El artista tiene por objetivo captar y expresar la causalidad de la forma³⁴¹, es decir, lo que está más allá de las apariencias y que es responsable de la forma manifestada, tanto interna como externamente, busca el sentido espiritual, las causas generadoras de la forma en los procesos matemáticos, geométricos, arquetípicos de la naturaleza, asumiendo la co-creación con la naturaleza sutil.

Tipos de métodos de co-creación con lo trascendental

- (1) métodos de automatismo formales (huellas de arquetipos, del alma vasca, del sentimiento no objetivo, *Cajas metafísicas*, Oteiza; *la materialización del sentimiento no-objetivo*, Malevich);
- (2) métodos de automatismos espirituales-mediúnicos-clarividentes (*Talking to the Dead Queen!* “seance” espiritista, Leif Elggren; *Formas de pensamiento captadas por clarividentes*, Kandinsky, Mondrian; *Grabaciones de voces de otros mundos* para realizar la obra de arte, Claus Michael von Hausswoff);
- (3) métodos de automatismos procesuales (John Cage);
- (4) procesos matemáticos, geométricos y fractales (*Composiciones Alógicas*, Malevich; *La Anunciación*, Fra Angélico/ sección áurea; *Obeliscos/ relojes cósmicos astronómicos*);
- (5) uso de símbolos (Kaspar Friedrich);
- (6) prácticas de desplazamiento de la atención y meditación (Varias obras de Antonio Tapiés; Ad Reinhardt, Tangkas Tibetanos)

mantenerse consciente del fluir constante de las vivencias. Otras requieren que se fije la atención en objetos específicos como la respiración, sensaciones, sonidos o imágenes visuales. En algunas prácticas se generan y vivencian emociones específicas tales como el amor o la compasión. [...] Incluso unas pocas horas de práctica intensiva pueden demostrar fácilmente que nuestros niveles habituales de percatación y percepción están toscamente insensibilizados y deformados, y que escapan de nuestro control voluntario [...] que nuestro grado habitual de control voluntario de los procesos psicológicos es mucho menor de lo que habitualmente se supone. Lo sorprendente es que podemos vivir toda la vida sin reconocer que continuamente estos procesos perceptivos controlan, crean y deforman tanto nuestra realidad como nuestras ideas de qué y quiénes somos” (Walsh y Vaughan, 2001:206).

³⁴¹ En Jung “el inconsciente es aquel que funda los significados cognitivos y afectivos humanos, es decir, el inconsciente como fondo y escenario de las figuras de la consciencia” (Pieri, 2002:243).

4.5

Ejemplo de la coexistencia de varios paradigmas creativos en un solo artista

En un mismo artista puede darse la co-existencia de varios paradigmas artísticos a partir de distintos tipos de intersubjetividad y de trans-sensorialidad. Algunos ejemplos de esta situación pueden ser Joseph Beuys, Lygia Clark, Gina Pane, Bill Viola, Marina Abramovich o Robert Smithson y Robert Morris. Este último, Robert Morris, uno de los artistas destacados de la modernidad, es un claro ejemplo y por eso deseo recuperar algunas de sus experiencias para ver cómo ilustran la co-creación y el silencio del yo artístico desde múltiples situaciones. Es un artista cuyo pensamiento plástico ha dejado una huella de gran trascendencia en el espacio intersubjetivo del arte emergente. Con una trayectoria muy unida a la de Duchamp, es, entre otras cosas, un antecedente para la revalorización del énfasis en la recepción de la obra de arte, especialmente vigente en los últimos años y cuyos orígenes están asociados a influyentes movimientos y corrientes artísticas de los años 60 y 70, desde el Arte Conceptual a ciertos aspectos del Minimalismo. Recientemente se ha empezado a prestar mayor atención a aquellos aspectos de su obra no relacionados con el Minimalismo, especialmente a los dibujos realizados a ciegas. La obra de Morris nos recuerda lo que es una forma de actuar y de vivir con la intención de enriquecer el debate sobre los caminos del arte.

Quisiera situarlo como un artista cuyos paradigmas creativos -dependiendo de la obra que analicemos- no están todos en el mismo territorio, ayudándonos a comprender la intersubjetividad, el silencio del yo artístico y la trans-sensorialidad. En relación con la intersubjetividad, le considero un ejemplo por su reiterada atención al concepto de identidad, del “yo”, sus ataques al concepto de autoría, sus experiencias en performance y teatro, y porque algunos de sus paradigmas artísticos le sitúan en íntima relación con la obra de Duchamp. En relación con la trans-sensorialidad, le considero un ejemplo significativo por haber desarrollado varios procesos trans-sensoriales, empleando la restricción sensorial (*Blind Time Drawings Series*) y el uso de varios sentidos en sus esculturas, además de su gran interés por la percepción ligada al descentramiento del sujeto.

Cuando trabaja en el Territorio II, lo hace a través de su obra más Minimalista como reacción contracultural ante los determinismos de la visión aprendida, del intelecto y de la razón a través de obras trans-sensoriales, sinestésicas, donde hay una búsqueda constante de pérdida de centralización del yo. Enfoca su atención hacia los mecanismos culturales de la percepción. Esta forma de trabajar fue usada también por artistas como Vito Acconci y Bruce Nauman. En el caso de Acconci sus posiciones antibelicistas le llevaron a cambiar de medio, desde el lenguaje hacia la performance de acciones físicas, a enfocar su obra hacia el uso del cuerpo como instrumento y a representar procesos de cambio en la materia y en estados psicológicos, físicos y mentales, controlando procesos de duración, resistencia y cansancio.

En el Territorio III, Morris mantiene la misma postura contracultural, a través de obras intersubjetivas, muchas de ellas basadas en Duchamp. En el Territorio IV enfoca

su interés hacia los métodos de comparación de tiempo psicológico y tiempo físico, e investiga sobre las especificidades de la visión interior y de la ceguera. Entre muchos artistas actuales -por ejemplo, Cindy Sherman, Janine Antoni- y la obra de Morris hay muchas más similitudes que diferencias. Entre estas similitudes está la voluntad de subversión y transgresión, la expresión de la insatisfacción, una toma de postura frente al mundo, una preocupación por el concepto de sujeto e identidad, y por romper con los criterios de racionalidad. Pero, el tiempo es implacable porque dispone de contextos incontrolables, lo que Morris hizo en los años 60 era una transgresión y sus prácticas eran realmente subversivas; pero, la mayor diferencia que se da entre artistas contemporáneos y Morris tiene que ver con el contexto social e histórico en que vivimos. El contexto actual favorece poco las actitudes desafiantes contra lo establecido, y el reto hoy no es más que la articulación de discursos teniendo en cuenta las condiciones y trampas del contexto.

El olvido histórico permite la imitación inocente de planteamientos serios, así como la construcción de caricaturas de lo que fue en el pasado un compromiso con la vida y con el arte. Por eso me parece tan importante recuperar aquí las aportaciones de su obra, pues, aunque actualmente es más difícil la transgresión, todas las épocas históricas tienen sus pautas de conformidad y sus cauces de subversión. Más allá de imitaciones formalistas de artistas del pasado -lo que es frecuente encontrar en paradigmas creativos en la actualidad- lo realmente importante, y que debe ser estudiado en profundidad, no son tanto las formas adoptadas por este u otros artistas en su acción transgresora, sino las claves que les permitieron vislumbrar caminos transgresores en cada momento. Quizás sea solamente a través de la comprensión de estas claves como podamos llegar a romper formalmente con el pasado, aprovechándonos de lo mejor que nos puede dar la experiencia de nuestros antecesores, para poder usar bien los beneficios de la intersubjetividad en los procesos artísticos.

Lo mejor de Morris es la carga energética radical que le hace vibrar al unísono con su momento histórico. Esta es la herencia que nos deja y, sin embargo, muchas veces nos quedamos con el envoltorio de esta herencia, copiando los aspectos formales frente al profundo contenido de su pensamiento plástico. Esta actitud no nos conduce más que a simulacros de lo que podrían ser actitudes transgresoras.

La obra de Morris nos desafía a mirar otra vez hacia atrás, hacia la historia del arte de este siglo, especialmente a las raíces de la innovación artística, y se encaja en la corriente contracultural que ganó relevancia en la década de los 60 y 70. Las premisas básicas de esta corriente contracultural se reflejan en la problemática de la forma en su obra y en las coincidencias entre sus planteamientos y muchas de las preocupaciones de los artistas de la última década.

Cuando lo que consideramos innovador ahora, a inicios del siglo XXI, es examinado en el contexto de la primera vanguardia -Dada, Fluxus y sus prácticas cercanas en los años de post-guerra- nos vemos forzados a plantear cuestiones permanentes sobre la naturaleza del arte, la relación entre el arte y la sociedad, y el papel de la innovación en las iniciativas humanas. Para mí el núcleo más valioso de la intersubjetividad guarda relación con el conocimiento de los planteamientos más profundos que orientan los paradigmas creativos de cada artista.

Haré un pequeño repaso de la obra de Morris a la luz de las teorías situadas en el Territorio III y, especialmente, en la teoría de la desmodernización de Peter Berger. Sobre los aspectos intersubjetivos de la relación de su obra con la obra de Duchamp, he

seleccionado siete obras de las que elijo dos para un análisis más profundo. En algunas de las obras tratadas intento buscar conexiones con obras actuales para entender la proyección actual de este artista. También destaco la parte de su obra que refleja sus preocupaciones contraculturales sobre el "yo", especialmente los laberintos³⁴² y el proceso de descentramiento del yo, a través de nueve obras de las que elijo dos para un análisis más extenso.

Por último, deseo señalar que el interés en incluir a este artista como ejemplo se fundamenta en razones personales, ya que el proceso de cerrar los ojos para dibujar ha sido uno de los pilares más importantes en los trabajos del Grupo Intro-visión, y compartimos el objetivo de restricción sensorial para limitar los mecanismos culturales, aprendidos, de control al dibujar, objetivo que también está presente en la serie de dibujos y esculturas realizados por Robert Morris denominados *Blind Time Drawings*.

La influencia de Duchamp

La crítica de la época hizo un intento de juntar un grupo de artistas incongruente y diverso bajo las denominaciones de *Arte Literal*, *Estructuras Primarias*, *Arte Minimalista*, *Pintura Sistemica* y *ABC Art*. El único denominador común que unía a este grupo de artistas era la tendencia al uso de estilos reduccionistas o minimalistas. Aunque el intento de unirlos bajo una misma denominación haya contribuido a llamar la atención hacia un nuevo arte que surgía, los escritos de los críticos igualmente han ayudado a ocultar otros aspectos, al haberse centrado en cuestiones formales y similitudes superficiales, en detrimento de las diferencias filosóficas más profundas.

En lo que se refiere a la obra de Morris en su conjunto es difícil relacionarla con estos argumentos críticos ahora ya canonizados. Los críticos e historiadores del arte se han fijado mucho más en su obra escultórica a gran escala, producida a mediados de los años 60, -justamente aquellos trabajos que mejor se adaptan a los cánones del Minimalismo- ignorando o malinterpretando los objetos, danzas, textos y películas realizados en la misma época. A partir de esta interpretación limitada de su obra se le ha podido asociar con el movimiento Minimalista, pero cuando se realiza una lectura más profunda, a través de los artículos que él escribió, de sus danzas, objetos, performances, los textos que leía y que le influenciaron, surge un nuevo patrón que no coincide exactamente con la definición minimalista.

Durante los años que van de 1961 a 1974, un período que abarca el mayo de 68, el florecimiento de la New Left -Nueva Izquierda- al inicio de los 60, la crisis del petróleo en 1973 y el cambio conservador de la economía política de Estados Unidos, el trabajo de Morris se revela profundamente influenciado por los temas sociales y por el activismo político y cultural. Así, la obra de Morris producida en el período que va de los 60 a los 70 no se encaja dentro de un movimiento específico y es independiente e incluso marginal (Berger, 1991). Exponiendo esta marginalidad podemos entender mejor su sensibilidad hacia los grandes temas sociales de los años 60, problemas que eran más o menos periféricos para la corriente del arte mundial.

³⁴² Robert Morris ha escrito sobre la relación entre lo físico, lo psicológico y la expansión espiral -digo espiral puesto que ha estado presente en otras épocas- del arte hacia la búsqueda del yo interior: "el Minimalismo ha sido construido alrededor de una u otra forma de contenido racionalista... Si en el inicio de la década de los 70 el arte objetual se situó en el espacio de los sistemas de información racionalizados [...] recientemente otro tipo de arte, cuyo modo no es aquel del icono lógico, está emergiendo. Se trata más bien del espacio del self [yo] que el trabajo más reciente explora" (Morris 1975:33).

Morris se resistía a los planteamientos teóricos de otros artistas llamados Minimalistas. Rechazaba el concepto de objeto específico de Donald Judd, que en la obra de este último se transforma en un objeto estético altamente refinado. En el ensayo *Specific Objects* de 1965, Donald Judd pregonaba un cambio de dirección en el arte de vanguardia de los 60 a través del concepto de objetos específicos, entendidos como nuevos objetos que estarían entre la pintura y la escultura, objetos que excederían las



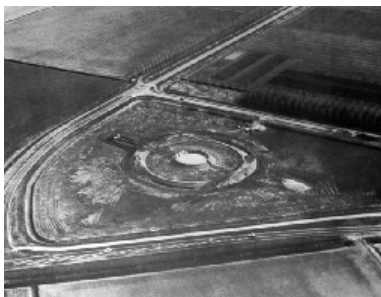
Sin título,
Robert Morris, 1971-74
Instalación de vapor en
Bellingham



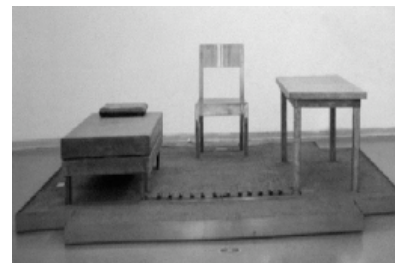
Vapor
Robert Morris, 1967-1995
Rocas e instalación
temporal de vapor en el
C.A.P.C., Burdeos
De 17 mayo al 2 sept 1995



I Box
Robert Morris, 1962
Técnica mixta



Observatorio
Robert Morris, 1971-77
91 metros de diámetro
Oostelijk Flevoland, Holanda
Instalación permanente, con
tierra, madera, granito y acero



Hearing/Audiencia
Robert Morris, 1972
Williams College Museum of
Art, Williamstown,
Massachusetts, Salomon
Guggenheim, New York
Instalación trans-sensorial en la
que los muebles metálicos
calientes impiden el uso y el
tacto.

dos dimensiones de la pintura y se desarrollarían en el campo de lo tridimensional. Sin embargo, las características liberadoras de la tercera dimensión estarían dentro de los parámetros del arte elevado. No se trataba de rechazar los conceptos de pintura y escultura sino de modificar el concepto de escultura con relación a la pintura.

La diversidad estilística e intelectual de la obra de Morris es otra de las singularidades que le diferencian de otros artistas minimalistas. La complejidad de su

obra a finales de los 60 e inicio de los 70 se revela cuando la paleta de recursos que utiliza se amplía: pinturas, improvisaciones de danza, objetos duchampianos, piezas de danza teatralizadas, esculturas, instalaciones y laberintos, proyectos ligados al territorio, obras anti-forma, sonidos medioambientales, vídeo y películas, así como todo tipo de actos políticos en contra de los museos, de la economía del trabajo y de la Guerra del Vietnam. Sus fuentes teóricas están representadas en Marcuse, Peirce, Merleau-Ponty, Chomsky, Foucault, Piaget, Kubler, Lévi-Strauss y Wittgenstein. Esta riqueza de fuentes, influencias y diversidad en los procesos de trabajo contradice el intento de la crítica de considerar bajo un mismo techo tanto las prácticas más conservadoras como los procesos de trabajo socialmente más críticos.

Parece obligado coincidir con la afirmación de Maurice Berger (1991) de que es necesario hacer una profunda revisión de la obra de Morris en el contexto del Minimalismo³⁴³.

Para Morris las cuestiones fundamentales presentes en su paradigma creativo se refieren a cómo el arte se produce, exhibe y recibe, y a cómo el contexto social sitúa, inscribe y representa al individuo.

En las obras en que trata el descentramiento del 'yo', Morris no es nunca autobiográfico ni expresivo. El observador no puede entrar en contacto con el hombre detrás del artista. El 'yo' de los primeros objetos y danzas es siempre lejano a la personalidad privada o historia personal del que lo usa: una especie de arquetipo. El "yo" del historiador del arte en *21.3*, el 'yo' que retira el valor estético en *Document*, el "yo" en *I-Box*, no expresan la personalidad del artista, ni de un historiador del arte en concreto, ni tan siquiera de un hombre en especial, son formas más abstractas con las que todos nos podemos identificar. No cuentan las especificidades y accidentes de una vida en particular, sino que sintetizan las situaciones sociales -las reglas y patrones que dejan en evidencia el orden represivo de nuestras vidas- a través de las representaciones del artista. Sus autorretratos, por ejemplo, no se enfocan hacia su vida sino que son autorretratos sociales condensados a través de los autorretratos del artista, y desde este aspecto la obra también indica su interés por formas más abstractas y arquetípicas del escenario del Territorio V, por tratar de llevar a un nivel más abstracto los procesos vitales y físicos.

Para entender la obra de Morris en todas sus facetas es necesario verlo como un artista que desafió las convenciones artísticas de una época, considerándolo, en primero lugar, en el contexto de la historia del arte y, en segundo lugar, en su contexto histórico, en relación con la historia social que se hace en las calles y se desarrolla a través de los demás grupos y movimientos sociales.

En relación con el primer aspecto, considero que sus precursores, en términos generales, fueron el Futurismo, el Dadaísmo y el Constructivismo Ruso. Aunque al final

³⁴³ Esta revisión nos obliga a repensar el arte de los años 60 para ver hasta qué punto la aportación de sus representantes más radicales puede haber significado una ruptura epistemológica con relación a las prácticas culturales tardo-modernistas, mediante el cuestionamiento de los mitos del modernismo y la procesión de sus grandes maestros y obras de arte. Finalmente, deberíamos reflexionar sobre qué papel tiene la obra de Morris en este contexto.

Aunque durante los años 60 se produjo un fuerte vínculo entre arte y política, los críticos de arte de la época no le concedieron la centralidad que fue adquiriendo, enfocando su análisis mucho más en las cuestiones formalistas, donde el sentido viene dado por las características estilísticas y no por sus relaciones con el contexto social o institucional, donde la importancia descansa en el sentido social de las obras. Un tipo de historia y de crítica dirigidas a un público consumidor de 'arte elevado'.

de la década de los 50 y el inicio de los 60 todavía había un rechazo a muchas de las premisas de estos movimientos -pues la década de los 50 había sido políticamente conservadora-, en general sus ideas básicas habían encontrado eco en algunos movimientos experimentales que buscaban una salida a la tendencia a la abstracción que dominaba el panorama de las artes.

En relación con el segundo aspecto, el análisis de la obra de Morris a través de la teoría de la desmodernización de Berger (1979)³⁴⁴ muestra que este artista pertenece claramente a la corriente contracultural de los años 60 y 70. Esta corriente va en contra del individualismo, del nacionalismo -su trabajo se desarrolla en plena Guerra Fría-, de la componencialidad -la percepción de la realidad como algo constituido por elementos separables que se relacionan mutuamente en estructuras de causalidad, tiempo y espacio-, de la multi-relacionalidad -que se refiere a la enorme variedad de relaciones, normalmente superficiales, que el individuo ha de tener presente en su conciencia a la hora de relacionarse con los procesos de producción tecnológica-, de la racionalidad funcional -relativa a la imposición de controles racionales sobre el universo material, sobre las relaciones sociales y sobre uno mismo-, de la 'hacibilidad' -que se considera una actitud de violación, de hacerle violencia a la realidad-, y, por último, la progresividad -idea de progreso, de mayor y mejor en el tiempo-.

La mayor preocupación de Morris era trascender esta idea de mundo represivo a través de su arte. Pensaba, muy influenciado por las ideas de Marcuse, que el arte podía tener un papel revolucionario. Después de los 70 se ha interesado cada vez más en el cuestionamiento de la identidad del 'yo', este centro psicológico privado que da, a cada un@, el sentido de control de la vida, para rescatar este 'yo' del mundo opresivo, del control intelectual, racional, desarrollado por el capitalismo.

El análisis breve de algunas de las obras de Robert Morris, situándolo en cada uno de los Territorios del arte por los que ha transitado, nos puede aclarar estas afirmaciones y explicar porqué le considero como un ejemplo de artista multidimensional, trans-sensorial, interesado por el desarrollo de métodos conscientes de silencio del yo artístico.

Revelar el tiempo físico y psicológico

La *Caja con el sonido de su construcción* es un cubo aproximadamente 30 cm que contiene los sonidos de su propia fabricación. Es uno de los primeros trabajos donde Morris se interesa profundamente por el proceso. La obra transmite al espectador una experiencia de tiempo, algo así como una versión acústica, no verbal, de las notas de Duchamp para el *Gran Vidrio*. John Cage fue la primera persona invitada para ver y escuchar la pieza. La acogida positiva de Cage, quien escuchó íntegramente las tres horas de duración de la grabación, fue muy importante para Morris.

Archivo es otra de las obras de Morris donde se ve la importancia del proceso temporal. Se trata de un archivador vertical montado sobre un panel de madera. Cada tarjeta contiene anotaciones relativas a su construcción. Los encabezamientos están siempre a la vista y muestran una lista de operaciones.

³⁴⁴ Esta teoría ha sido expuesta en el capítulo III de esta tesis.

También *Metered Bulb/Contador*, otra de las obras de proceso temporal, es una estructura que contiene una lámpara y un contador de electricidad donde el gasto de electricidad es constantemente registrado.

Imágenes del tiempo interno

Similar interés por la relación entre el tiempo psicológico y el tiempo real le acerca a trabajar entre los Territorios II y IV. La obra *Self Portrait/Autorretrato* es el electroencefalograma de Morris, un registro de su actividad cerebral. Es una traducción mecánica de sus emociones. Según las palabras del artista, “he ido al N.Y.U. Medical Center y me han hecho un electroencefalograma. Quería hacer un autorretrato. En un segundo la aguja viajará hasta aquí, así he calculado el tiempo durante el que yo tenía que pensar sobre mí para que la aguja marque en el papel la dimensión de mi altura. Esto fue considerado como un autorretrato. He pensado sobre mí mismo durante este tiempo y usado este tipo de resultado como un dibujo”³⁴⁵. Esta obra representa la postura contracultural de Morris con relación a los modelos tecnológicos de representación del cuerpo humano y, entre otras obras, puede relacionarse con aquella obra de Janine Antoni en la que la artista duerme en la sala de exposiciones mientras un aparato registra su sueño a través de un electroencefalograma. Cuando se despierta, la artista se pone a tejer el dibujo resultante de los registros mecánicos del aparato.

En *Portrait/Retrato*, el artista usa botellas con fluidos corporales, o sea, lo que es excretado, abandonado, como signos sustitutivos que representan la existencia humana, otra vez desde una postura crítica contracultural.

En las series de dibujos realizadas a ciegas también están presentes sus intereses por relacionar el tiempo físico cultural y el tiempo interno psicológico, además de su interés en la ceguera como modo de potenciar otros sentidos. En los 70 empieza a trabajar a ciegas.

Su primera serie de *Blind Time Drawings* se completa en el año 73. Trabaja con los ojos cerrados, con grafito y aceite. Se asigna tareas ligadas a conceptos tales como distancia, presión, tiempo y memoria. En esta primera fase siempre tiene el propósito de comparar el tiempo real con la memoria del tiempo, el tiempo interno recuperado a través del recuerdo de los movimientos. El tiempo interno nunca se equipara al tiempo físico, aunque en muchos casos es similar. El artista realiza continuas estimaciones de tiempo. Utiliza papeles de tamaño uniforme y se vale de la simetría y de las proporciones corporales para ejercer el control del proceso. Se trata de un control somático, similar al que encontramos en De Kooning. Primero calcula la duración de la tarea, luego la realiza y anota la diferencia.



Fourth Memory Drawing
Blind Time Series
10/02/1963, 9 p.m.
Robert Morris
Tinta china sobre papel,
52,1 x 33 cm

³⁴⁵ Cita de Robert Morris recogida en Berger (1991:46).

En uno de los dibujos³⁴⁶ apunta “trabajando con los ojos cerrados, tocando, frotando y golpeando, es decir, usando los tres sistemas para marcar el tiempo pasado; las dos manos empiezan a la izquierda del centro, en un intento de frotar dentro del rectángulo con una presión creciente; una presión proporcional a la distancia que queda al lado izquierdo. La presión es considerada una analogía con el valor creciente del tiempo pasado. A intervalos estimados de cinco segundos, la mano izquierda marca cinco golpes en la parte de abajo; a intervalos estimados de diez segundos las manos intentan marcar 10 toques en el rectángulo superior. Tiempo estimado 70 segundos: error +6 segundos” (Morris, 1973).

Robert Morris ha realizado un total de cuatro series de *Blind Time Drawings*. La primera fue terminada en el año 73, la segunda en el año 79 y las dos últimas en los años 82 y 91, respectivamente. Para cada serie su propuesta es distinta. En el caso de la serie *Melancholia* hay planteamientos muy similares a los realizados por el Grupo Intro-Visión, en el que intervienen imágenes mentales provocadas por recuerdos. En una de las notas a pié de dibujo³⁴⁷ dice Morris: “primero se marca una línea horizontal que en nuestro esquema será más un horizonte de tiempo que un signo espacial. Así, trabajo a ciegas estimando el tiempo transcurrido. Las manos trabajan de derecha a izquierda en el intento de registrar ciertas marcas como indicadores mnemónicos de momentos autobiográficos particulares. Describir estos momentos sería tan irrelevante como presentar viejas fotografías de los incidentes”. Tiempo transcurrido: -7 segundos. En estos dibujos hay un registro indicial de imágenes mentales recordadas.

**Descentramiento psicológico
y perceptivo contracultural**

El interés de Morris por los procesos de descentramiento psicológico y perceptivo se puede observar en muchas de sus obras. *Pharmacy* es un círculo de cristal donde se ven dos botellas dibujadas, una en verde y otra en rojo, una por cada lado de la placa de cristal interpuesto entre dos espejos circulares. La yuxtaposición de imágenes sobre los espejos produce la infinita reproducción de botellas rojas y verdes. Esta estrategia de repetición infinita se asemeja a las carreras en círculo de los niños autistas, incapaces de encontrar un orden –lingüístico o de otro tipo- que les facilite la búsqueda de un centro. La repetición sin fin de formas rojas y verdes crea una perturbación perceptiva al observador enfrentado a un enigma que le descentra. En esta obra aparecen ya los espejos, recursos que utilizará en numerosos trabajos.

Arizona es una coreografía para un *solo* de danza, en la que emplea el mismo movimiento circular que en *Pharmacy* con la intención de provocar desorientación. También aquí trabaja con movimientos simples, aislados del bailarín, como ajustar una vara horizontal a una vertical, lanzar una jabalina a un objetivo. La parte más importante era el balanceo de una luz azul al final de una cuerda. A medida que la cuerda se desplegaba en el espacio, las luces de la sala se iban apagando, hasta que sólo quedaba visible un punto de luz azul en movimiento sobre la cabeza de los asistentes.

El establecimiento de un foco cambiante entre el egocentrismo y el exocentrismo, es decir, entre una conexión interna y otra externa con el mundo, reitera la preocupación de Morris con los "cambiadores" fluctuantes, una preocupación que

³⁴⁶ Texto de Morris recogido en el dibujo de la serie *Blind Time I*, de 1973, en la exposición *Robert Morris*, C. Arte Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Italia, abril 2005.

³⁴⁷ Dibujo de la serie *Blind Time IV*, Dibujando con Davidson, 1991.

implica tanto a la audiencia como al artista (Berger, 1991). En *Arizona* la desorientación del espectador se producía porque necesitaba concentrarse en el punto luminoso rotativo. Este tipo de concentración suprime respuestas basadas en aspectos narrativos y en la memoria. El punto luminoso en el espacio oscuro se hacía cada vez más dominante y producía el efecto de estrechar el campo visual del espectador. Como resultado final el receptor experimentaba un vértigo acompañado de ceguera, a medida que el ojo y la mente se fijaban en el punto luminoso que navegaba a través de la oscuridad.

Sin embargo, en estos trabajos tempranos es siempre el artista quién aparece representado como descentrado. Esto se puede observar en obras como *I-Box* o en *Arizona* en las que se distorsionan las fronteras definidas por el uso normal del "cambiador", presentando el yo -el "I"- a través de referencias externas, referencias originadas en el exterior. En la obra *I-Box* se neutraliza el lenguaje mediante el uso de la letra 'I' que cubre la foto. Cuando se cierra la tapa con forma de I, el pronombre I adquiere otra dimensión, y empieza a funcionar como la tapa de una caja funeraria que encierra o anula todas las referencias personales del artista. Otros trabajos de esta fase también reflejan esta preocupación de Morris por los nuevos medios para representar el yo y para describir su relación con el proceso cultural, como en *Self-Portrait/ Autorretrato* (1963) y *Portrait/ Retrato* (1963).

Su interés por los laberintos se han materializado en estructuras o propuestas en las que el observador entra para atravesarlas; otras obras hacen hincapié en la experiencia de descentramiento psicológico que se origina en este tipo de espacios, estructurado en base al desconocimiento del observador sobre la organización, el diseño del laberinto y sus numerosos pasajes. El conocimiento del laberinto implica una acumulación de información en el tiempo que permite conectar las sucesivas experiencias y poder así desentrañar su estructura. Desea proporcionar al observador una experiencia de la que no tiene ninguna información apriorística sobre la estructura o el diseño, sobre lo que va a encontrar. Una vez dentro del laberinto cada participante está libre de las demandas represivas del mundo real.

El concepto de laberinto, visto como el lugar ideal para los actos creativos, es un espacio "donde el tiempo y el mundo de los fenómenos se suspenden"³⁴⁸. Los laberintos de Morris son metáforas de una búsqueda de liberación de los aspectos represivos de la cultura, y reflejan las preocupaciones de intelectuales de mediados de los años 50, como Marcuse, que consideraban la represión como el instrumento principal que la sociedad usa para controlar al individuo. El cuestionamiento de la lógica de la dominación fue retomado por Foucault una década después. Este mismo autor describiría así esta época: "Después vinieron los cinco breves, apasionados [...], enigmáticos años. A las puertas de nuestro mundo estaba Vietnam, claro, y los primeros mayores golpes a los poderes. Pero aquí dentro... [los muros de la academia], ¿qué era exactamente lo que estaba sucediendo? ¿Una amalgama de políticas revolucionarias y antirrepresivas? ¿Una guerra desarrollada en dos frentes: contra la explotación social y



Gordon's makes us drunk
Gilbert & George,
1972
Videostill, 12 minutos
Tate Gallery

³⁴⁸ Cita recogida por Berger, Maurice (1991) de Eisenman *Arts Magazine*, 55, sep. 1980, pp:104-09.

la represión física? ¿Un aflorar de la libido modulada por la lucha de clases?” (Berger, 1991:132).

El trabajo de Morris era un reflejo de estas ideas y tendencias de la época tan bien descritas por Foucault, pues intentaba desarrollar formas de arte que atacasen el espacio represivo del capitalismo y potenciasen experiencias que fueran libertadoras. En los laberintos encontró la posibilidad de desarrollar estas dos ideas aparentemente contradictorias. Muy preocupado por los problemas de autismo, y para Morris el laberinto era una metonimia del yo descentrado, una vez que esta búsqueda demanda un vagar continuo, un despojarse del saber dónde se está.

Algunos artistas tratan de llevar a los extremos el efecto de esta mirada circular, autorreferente, como una metáfora de la locura. La locura significa la pérdida de la capacidad para verse a sí mismo, conocer la identidad y al mundo tal como son; la locura aprisiona el yo en una celda de barrotes transparentes de la que no puede escapar.

La problemática ligada a la identidad del artista tiene relación con la idea de desaparición del autor. Ambos aspectos se encuentran presentes en las propuestas de Cindy Sherman, Gilbert & George y, con anterioridad, en algunas de las obras de Morris. En las propuestas de Cindy Sherman y de Gilbert & George está presente la idea de yo fraccionado. En Gilbert & George se trata de dos personas y una obra, o sea, un yo construido a través de dos yoes. En la obra de Cindy Sherman también se da la búsqueda de la definición de la identidad desde un estado de fragmentación. Su presencia física es una constante en su obra, pero mientras en Gilbert & George los aspectos de la identidad son inmutables, en Cindy Sherman son diferentes en cada ocasión: su imagen se altera radicalmente, su cuerpo es substituido por su representación, la identidad se fragmenta en múltiples identidades y alteridades. El eclipse de la identidad única soterrada bajo sus representaciones en Cindy Sherman encuentra paralelismo en la obra *I-Box* de Robert Morris, especialmente cuando se cierra la tapa y se aprisiona el “yo” como si fuera una caja funeraria.

Por otro lado, la idea de la pérdida del yo también aparece en la obra de Francis Bacon, autor que fragmenta, diluye la identidad en multitud de imágenes. Como en una de las obras de Cindy Sherman, en la que incorpora el uso de muñecas como sustitución del propio cuerpo, Francis Bacon fragmenta la imagen del cuerpo al mismo tiempo que lo encierra en un espacio definido por un círculo, en un intento de reconstituirlo otra vez. Una vez más la obra de Morris, *I-Box*, puede ser usada como un elemento a tener en consideración para analizar este proceso de encarcelación del ‘yo’ presente en Bacon.

En el caso de Morris, más que una reconstrucción del ‘yo’ lo que se produce es el reiterativo cuestionamiento del mismo, mediante procesos de descentramiento y la consiguiente pérdida de la idea de control intelectual.

Por último, la idea de descontextualización que se produce en los laberintos de Morris está íntimamente asociada a la descontextualización del sujeto con relación a su realidad. El laberinto puede asociarse con los mundos cerrados, como los barcos, los leprosarios y los manicomios del Renacimiento. El proceso de “clasificación de individuos entre sanos y locos empieza cuando, en los siglos XV y XVI, con el control de la lepra en el mundo occidental [...] los leprosarios pasan a tener otro destino: sirven como manicomios. El bien y el mal fueron codificados, y en el segundo grupo se confinó la locura. Esto representó el fin de las estéticas no racionales y la victoria de la razón. En este imperio de la realidad la emoción delirante no tenía cabida. [...] 1 Antes

de este momento histórico magia, brujería y locura convivían. Hasta que se dió el alejamiento y la estratificación (Autran, 1987). Al inicio del Renacimiento, además de abrigar a los locos en edificios, también los embarcaban en barcos.

La idea de laberinto puede implicar un proceso que encierra una dinámica circular, en la que el yo se aprisiona en círculos cada vez más cerrados al exterior, un yo impenetrable al mundo, descontextualizado y fragmentado con respecto a la realidad social e histórica. En el laberinto el yo se exilia en un mundo cerrado sobre sí mismo, y aunque se refleje en múltiples identidades la verdadera esencia del ser queda oscurecida, confinada y es inalcanzable para los demás. El yo circular se retira a un espacio cerrado, y sólo es capaz de verse a sí mismo y de ver el mundo a través de sí mismo. Por otro lado, el laberinto también es una metáfora de la liberación, un proceso dinámico de búsqueda de la identidad unificada.

Para Morris las condiciones represoras de la sociedad industrial han quitado al individuo su capacidad de acción y movimiento. Los instrumentos de control en sociedades urbanas industrializadas vienen de fuera del individuo. Para él era imposible que una persona estuviera centrada psicológicamente y, por eso, el control sobre la puerta de *I-Box* es ejercido por el receptor, que es quien abre y cierra la puerta, tapando la representación del cuerpo humano. También en sus piezas de danza y escultura Morris intentó examinar las bases de esta represión y realinear su estética con un nuevo orden social. Los laberintos son obras que reflejan estas preocupaciones contraculturales sobre la represión ejercida por la racionalidad instrumental sobre los individuos.

Untitled es una obra de 1967 que está constituida por una serie de nueve cubos hechos en acero que se asemejan a las particiones prefabricadas moduladas de las oficinas. La organización de tales estructuras implica un modo de ocupar el espacio que está cargado de intenciones. En primer lugar, son marcadores espaciales que organizan el comportamiento represivo y controlado en este tipo de espacio; sugieren que los empleados tienen privacidad pero a la vez permite que sus superiores les observen desde el exterior. Nos traen reminiscencias del *Panopticum*. En segundo lugar, se asemejan a las peanas de los museos, poseyendo un valor simbólico ligado a lo artístico y a la definición de la obra de arte.

La instalación *Hearing*, de 1972, en la galería Leo Castelli de Nueva York, estaba compuesta por un reproductor de cassettes de tres horas y media que emitía sonidos grabados, un amplificador, altavoces, una plataforma cruciforme de madera con objetos en bronce y cubierta con arena moldeada, una silla de cobre llena de agua que se calentaba a través de un calentador de inmersión, una mesa de aluminio galvanizado y una cama con almohada de plomo y baterías.

El conjunto de los objetos componía un espacio reconocible y estaban acompañados por un diálogo grabado, un drama de ideas. En la composición, la plataforma servía de base a las tres piezas del mobiliario y el conjunto estaba flanqueado de sillas para los espectadores. El diálogo emitido por el altavoz era un simulacro de un juicio en el que participaban tres voces. Superpuestos a este diálogo estaba la lectura de textos de Noam Chomsky, Marcel Duchamp, Michel Foucault, Gabriel García Márquez, Jean Piaget, Claude Lévi-Strauss, Ludwig Wittgenstein y otros. Los diálogos y monólogos del interrogatorio grabado eran, esencialmente, una yuxtaposición de opiniones sobre historia del arte, teoría de la estética, marxismo y análisis estructuralista. Estos diálogos eran interrumpidos continuamente por un timbre de pausa y el pronunciamiento de receso, momento que era aprovechado por el público

para acercarse a los objetos expuestos. Sin embargo, este acercamiento era impedido porque, enterrado en la trinchera de arena, había un conjunto de baterías que estaba señalado por la palabra "PELIGRO. Descargas eléctricas y calor. No tocar los objetos o subir en la plataforma". El peligro se debía a que la mesa y la cama estaban electrizados, y la silla, llena de un agua tan caliente que el cobre con que estaba hecha brillaba. El público no podía tocar la escultura por el peligro de quemarse o electrocutarse. Esta obra trans-sensorial con sentido crítico, además de ser una parodia de la autoridad, establecía una analogía entre el espacio de la exposición y el de las celdas de las cárceles y las salas de juicios. Y, finalmente, el ambiente claustrofóbico y la irritante experiencia de frustración del tacto en *Hearing* pueden considerarse como una crítica a la represión social a la que se refería siempre a través de sus paradigmas creativos.

También Foucault utilizó la metáfora de las prisiones como representaciones de los espacios industriales. Su libro *Disciplina y Castigo* influenció la obra de Morris, y esta influencia se refleja en especial en un conjunto de 12 dibujos *In the realm of carceral* (1978), en los que el artista trataba explícitamente sobre el orden represivo de las sociedades industriales. En estos dibujos Morris hace visible el modo como las jerarquías de poder organizan el espacio de tal modo que la gente pueda ser controlada. Son imágenes de prisiones laberínticas y otros espacios de confinamiento, espacios siempre cerrados, encerrantes, torres de silencio, muros de seguridad, lugares para solitarios, patios de observación. El poder siempre ha intentado imprimir en el espacio el concepto de control y monitorización de los movimientos y acciones de los individuos. Hoy esto se intensifica con el uso de la informática y de medios cada vez más sofisticados para ejercer este control, especialmente mediante las cámaras de videovigilancia³⁴⁹.

Los **automatismos** por repetición son otra forma de **descentramiento psicológico**. *Performer Switch* es una caja con un mecanismo y un espejo dentro. Dentro de la tapa había una inscripción con un conjunto de instrucciones frustrante que decía: "Para empezar turn on -continue haciendo lo que estabas haciendo- o no - haz otra cosa. Más tarde el Switch/interruptor puede ser apagado- después de un segundo, hora, día, año". Algunos meses después Morris empezó a hacer performances de tareas repetitivas. Para *Litanies* se puso a escribir repetidamente, durante dos horas y media, el texto *Litanies of the Chariot*, copiando el texto directamente de la versión tipográfica de *Green Box* realizada por Duchamp. Para la obra *Litanies*, Duchamp se ha transformado en su alter ego. Esta tarea de duplicar el texto de Duchamp es significativa porque este texto es un conjunto de instrucciones para la construcción de un trineo para los solteros del *Gran Vidrio*. Son notas que describen un proceso y una de las palabras usadas es onanismo, una referencia a la masturbación como un proceso repetitivo y

³⁴⁹ Según Foucault "las tecnologías político-represivas se pueden aplicar a cualquier función social, educación, medicina, producción y punición, para condicionar la interacción de cuerpos dóciles" (aquí encuentro referencias con la iconografía de Rebecca Horn). El *Panopticon*, un punto de observación central cercado por un laberinto de cubículos, cuyas raíces se encuentran en los sistemas de vigilancia penitenciaria del siglo XIX, representa un paradigma ideal del mecanismo de poder moderno: poder invisible al servicio de una sutil coerción (Foucault, 1979). Lo que la estructura carcelaria intenta implantar en la sociedad a través de sus técnicas de vigilancia y corrección es el concepto de individuo obediente, sujeto a hábitos, reglas y órdenes. Como afirma Berger, "los sistemas de penalización correctiva establecidos en el siglo XIX, opuestos a las prisiones en ruinas, con series de cámaras de tortura descritas en los oscuros y amenazantes grabados de Piranesi, eran destinados a reordenar silenciosa y eficientemente la interacción social y política" (Berger, 1991:139).

autocontenido. Por eso, *Litanies* puede ser entendido como una performance en la que una tarea inútil es repetida exhaustivamente, como en sus primeras improvisaciones de danza.

El yo es un concepto central en *I-Box*, una de las primeras obras en las que explota este sentido de un yo que se encierra. Se trata de una caja con una puerta con la forma del pronombre personal 'I' que esconde una fotografía suya, desnudo y sonriente. El juego de sentido se establece entre la foto que podría ser tomada como un autorretrato y la palabra 'I'. Cuando la puerta está abierta se ve el cuerpo, un autorretrato desnudo, mientras que cuando se cierra el pronombre 'I' encierra la representación de un cuerpo humano.

El concepto de un yo distinto ya aparece en el alter ego de Duchamp, Rose Sélavy, y la idea de puerta que abre algo mientras cierra otra cosa está también en la obra de Duchamp *Door, 11 rue Larrey* de 1927, en la que una puerta en su apartamento de París daba acceso a dos salidas. La puerta podía abrirse y cerrarse al mismo tiempo.

Para entender la naturaleza de estas oscilantes identidades del yo es necesario remitirse al concepto de 'cambiador'. El término 'cambiador' describe una categoría de signo lingüístico que sólo gana significación en la medida en que está vacío³⁵⁰.

Los cambiadores son figuras del lenguaje que atribuyen identidad personal. El pronombre 'este' es un cambiador, pues su sentido es completamente dependiente del referente y solamente cuando cualificamos tal referente, diciendo este libro o esta casa, es cuando su sentido puede existir³⁵¹. Los pronombres personales 'yo' o 'tú' también son cambiadores porque sus referentes son enteramente contextuales, y cambian su sentido según la conversación se desarrolla de un interlocutor a otro. El término 'yo' pertenece solamente a quien habla y el 'tú' a quien escucha. Son precisamente estos colapsos de control sobre estos factores cualificadores del lenguaje los que caracterizan las transposiciones del cambiador al lenguaje visual que hacen Morris y Duchamp. El sentido de centralidad psicológica inherente en el uso normal de los pronombres personales -el suave funcionamiento de los cambiadores que demarcan las fronteras de una conversación- siempre se cuestionan en sus obras y le acercan a una idea de yo arquetípico, despersonalizado, más acorde con el Territorio V.

Es sabido que para los niños muy pequeños es muy difícil aprender el uso de los pronombres personales, pues la distinción conceptual entre el "yo" y el "tú" son lo último que aprenden. En los casos de adultos con afasia, una enfermedad que hace perder la capacidad de orientar el discurso de forma coherente, los pronombres personales son lo primero que se pierde.

Lo mismo se da en casos de autismo infantil y las dificultades de nombrar un "yo" individualizado. En el autismo se produce una obsesión con los discos giratorios (como ventiladores), la fantasía de ser una máquina, la negación de un discurso coherente y su sustitución por un mundo de alusiones privadas y enigmas. Estos factores tienen un paralelo con los intereses de Duchamp y de Morris. En la obra *Semiesfera Rotatoria* de 1925, se ve el interés de Duchamp por las formas hipnóticas de rotación y movimiento. En otras obras enfoca su atención hacia la anulación de la función de los objetos, los juegos lingüísticos elaborados³⁵², la transformación de leyes

³⁵⁰ Annette Nicholson explora esta idea en la obra de Duchamp. Ver Krauss (1985).

³⁵¹ Peirce desarrolla esta idea.

³⁵² Duchamp tenía gran interés por la transgresión de los métodos de medición y del lenguaje. El viaje por el Jura -en el que volvía de su temporada en Munich en compañía de Francis Picabia, Gabrielle Buffet y

naturales en códigos artificiales altamente controlados, la subversión de las medidas, las contradicciones, los descubrimientos científicos y la parafísica. Todos estos intereses se transformaron en arte a través de un pensamiento especulativo y contra-cultural, típico del Territorio III.

Por influencia de Duchamp, y su *Semiesfera Rotatoria*, Morris desarrolló *Pharmacy* en 1962, y *Arizona* en 1963, en las que surgen las situaciones autistas a las que nos referíamos anteriormente.

Otras experiencias ligadas a la búsqueda del ‘yo’, la identidad y el descentramiento pueden ser encontradas en sus laberintos: *Passageway* (1961), *Hearing* (1972), *In the Realm of the Carceral: Inmate work project-perpetual construction and dismantling of the labyrinth* (1968), *Ottawa Project* (1970), *Evanston-Illinois Earth Project* (1968), *Observatory* (1971), *Philadelphia Labyrinth* (1974), *Blind Time Series* (1974), *Voice* (1974).

Automatismo pictórico

A mediados de los años 50, este artista empieza a mostrar su escepticismo con respecto al Formalismo. Después de estudiar filosofía y psicología se traslada a San Francisco en 1956 y produce numerosas pinturas y dibujos que emulan y cuestionan las técnicas pictóricas de Pollock. Estas pinturas fueron exhibidas en exposiciones individuales en San Francisco en 1957 y 1958. La materialidad de la pintura era el centro de experiencias. No trabajaba en función de la consecución de una determinada imagen, sino que exploraba la dinámica de la pintura en sí misma, a través de decisiones tomadas con antelación sobre instrumentos y modos de aplicación, variando la viscosidad del medio y cambiando continuamente el carácter de sus gestos. Pollock era una importante referencia porque había replanteado el papel del artista en la producción artística, cuestionando la pintura de caballete. Al igual que Pollock, Morris empezó a pintar desde un andamio que se movía a lo largo del perímetro del lienzo, en un proceso mecánico y coreográfico a la vez.

La interacción entre acción y materiales en el proceso pictórico coreográfico que hallaba en Pollock fue para Morris un modelo liberador. Pollock usaba todo el cuerpo y, además, podía investigar la relación entre la gravedad y los materiales. Para Morris la obra de Pollock se relacionaba con la naturaleza a través del uso del accidente y de la gravedad, transformando la acción de pintar en algo dependiente de las condiciones naturales, en un automatismo físico.

Guillaume Apollinaire- se transformó en una aventura intelectual lingüística, “los apuntes tomados por Duchamp a lo largo de este viaje juegan con el lenguaje. Evitan, como se podría esperar, toda lógica y coherencia, manteniendo sin embargo un tono serio y didáctico. [...] Duchamp se había alejado de la transcripción de la realidad para desarrollar nuevas y feas cualidades como la repetición y la frustración [...] parece convertir las impresiones visuales de su paso por el campo en una hipótesis de un romanticismo absurdo [...] pero, al igual que la de Roussel, la producción de Duchamp está regida por alguna regla invisible”. Como él mismo afirma, “el responsable, fundamental, de mi vidrio *La Novia* puesta al desnudo por sus solteros aún fue Roussel. Desde que vi su pieza de teatro [se refiere a *Impressions d’Afrique*] me di cuenta inmediatamente de las posibilidades que ofrecía su concepción. Sentí que, como pintor, era mejor sufrir la influencia de un escultor que la de otro pintor. Y Roussel me mostró el camino” (Mink, 1996:29). Duchamp aprende el procedimiento literario de Roussel en *Comment j’ai écrit certain de mes livres*, en el que hace chocar las palabras de sonidos semejantes pero de sentido diferente.

El proceso de trabajo de Pollock prefiguraba el tipo de arte que él mismo realizaría en los 60 a partir de tareas que se autoimponía. En el proceso de Pollock se daba un equilibrio entre acciones arbitrarias y no arbitrarias o motivadas, y que este balance constituía la base para el arte procesual. Este balance se ve también en sus dibujos a ciegas. Para él el hecho de que el lenguaje sea histórico, evolutivo y diacrónico le hace oscilar de la arbitrariedad a la no arbitrariedad (gramática y sintaxis). Compara las características del lenguaje con las de un arte transitivo basado en tareas, procesos y duración más que en el acabado estético. En las series de Blind Drawings explora en profundidad estas tareas y procesos.

**Automatismos teatrales
y en danza**

Cuando su entusiasmo por la pintura decae lleva estos mismos procesos automáticos al grupo de teatro de improvisación y de danza que formó en San Francisco. Escribía, leía, hacía teatro, pero casi no pintaba. La pintura le traía problemas que no sabía solucionar. Sentía un conflicto entre el hecho de hacer el cuadro y lo que la imagen era al final. No veía el sentido porque pensaba que pintar era una actividad procesual que se realizaba en un tiempo determinado, con un método, pero el resultado final no tenía relación con este proceso. Veía que en el teatro era diferente, que había tiempo real y que lo que se hacía era lo que se hacía.

La tendencia del grupo de teatro al que pertenecía no era ilusionista. Muy ligada a la Compañía Dancer's Workshop exploraba los movimientos asociados a actividades diarias tales como andar, comer, bañarse y vestirse. Eran performances que libraban el movimiento de la danza de la expresión emocional y narrativa, y que daban paso al desarrollo de gestos simples y ordinarios que surgiesen de acuerdo con sus propios principios³⁵³.

En 1961 se traslada a Nueva York donde conoce a artistas de vanguardia en música, teatro y danza: John Cage, Berthold Bretch e Yvonne Rainer. El grupo de improvisación al que pertenecía Morris, *San Francisco Improvisational Group* ya había establecido un nuevo y radical vocabulario de movimientos y formas que continuó desarrollando en Nueva York.

Robert Morris tuvo un papel importante en la emergencia de una sensibilidad radical en el terreno de la performance en Nueva York al inicio de los 60. Sus eventos o acciones eran conceptuales, y se caracterizaban por situaciones ligadas a tareas deliberadas, pasivas, del mismo tipo de las que se desarrollaban en el grupo de Halprin. Este tipo de acciones tuvo su origen en cursillos de música experimental impartidos por Cage en la *New School for Social Research*, en 1956, donde los primeros adeptos de la nueva performance tomaron clases. Entre los participantes estaban George Bretch, Alison Knowles, Einmatt Williams, que experimentaban con estrategias basadas en situaciones casuales y tareas unitarias sencillas. Las acciones estaban muy influenciadas por el profundo respeto que tenía Cage hacia los sonidos y las prácticas cotidianas, y

³⁵³ Estas actuaciones contaron con la presencia de Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Terry Riley, La Monte Young y Wamer Jepson. Montaron otro grupo para experimentar con modos de dismantelar el tiempo narrativo en favor el tiempo real. La influencia de Simone Forti fue fundamental para el desarrollo de su sensibilidad como performer. Forti exploraba tareas o situaciones de juego totalmente alejadas de lo que es la danza tradicional. La complejidad de estas normas impedía que el que bailaba cayera en modelos de actuación previsibles. Normalmente eran órdenes contradictorias dadas a dos bailarines a la vez, de tal modo que se creaban conflictos.

exploraban fenómenos ordinarios tales como encender una lámpara o llenar un vaso de agua³⁵⁴.

El interés de Duchamp por las acciones y la autoría han sido una influencia para Morris. Tanto Young como Bretch desafiaban el concepto de autoría artística en la medida en que reformularon las estrategias del *readymade* de Duchamp.

Como Cage, Bretch pensaba que la música no se restringía a sonidos refinados, tocados en instrumentos específicos sino que iba más allá e incorporaba sonidos y hechos ordinarios. Por ejemplo, en una performance de Bretch denominada *Timetable* (1961) los performer eran instruidos para ir a una estación de tren, seleccionar un número de un panel de horarios y comenzar la performance que debería durar el mismo tiempo que este número. Todas las actividades que se desarrollaban en la estación durante aquel período eran consideradas parte del performance.

En 1964 escribe una carta a Maciunas (Fluxus) retirando su apoyo al grupo al que hasta entonces admiraba, aunque seguía interesado en la re-evaluación del papel del artista y del objeto artístico, y en el desarrollo de las estrategias duchampianas de performance llevadas a cabo por el grupo.

Lo que más le interesaba eran las ideas de Duchamp sobre el proceso, que le servían como base teórica para reconciliar proceso y teatro con el arte. En 1960 experimentó con películas para captar fenómenos como humo y fuego, produciendo objetos y dibujos a pequeña escala que se relacionaban con el tipo de instrucciones y procesos que Duchamp había desarrollado.

Passageway fue una serie de performances organizadas por La Monte Young (Fluxus) en el 'loft' del Bajo Manhattan de Yoko Ono. Los observadores eran invitados para experimentar un entorno.

Es importante resaltar que estas experiencias de performance tienen una gran similitud con los planteamientos de lo que se llamó la Nueva Danza. No voy a extenderme aquí en este punto porque se sale de los objetivos de esta tesis, sin embargo esta similitud podría revelar que éstas han sido algunas de sus raíces más importantes.

Ataque al sistema del arte

La obra *21.3* es un trabajo fundamentalmente teatral, aunque desde el punto de vista de la negación del teatro, desde la negación del concepto vanguardista de originalidad, la negación de la lógica de la razón, del deseo de asignar sentidos culturales uniformes a diversos fenómenos, y la negación de una visión general que desacredita lo que no es familiar y lo que no es convencional. En contraste con el pensamiento de Panofsky, Morris plantea una crítica a los métodos de la historia del arte indicando que nuestro lugar en el mundo debería ser una síntesis entre el espacio privado e individual de la memoria y el espacio público de la experiencia³⁵⁵. Esta obra es una parodia sobre las evaluaciones que los críticos y los historiadores del arte han realizado de su obra y del movimiento minimalista en el cual la inscriben, pues, como afirma Maurice Berger, los primeros intentos de la crítica de dar nombre, definir, y con

³⁵⁴ Estuvo en contacto con estas acciones de modo indirecto a través de La Monte Young. Young conoció las ideas de John Cage cuando era estudiante en la Universidad de California, Berkeley, y después de trasladarse a Nueva York en 1960 dedicó una gran atención a la nueva performance. Ambos colaboraron en muchos proyectos en Nueva York.

³⁵⁵ Un ojo abierto hacia el exterior funcionando junto a un ojo cerrado, de la visión interior.

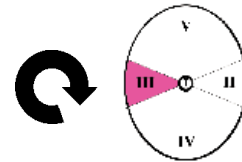
frecuencia, condenar el movimiento Minimalista han sido en general historicistas en sus métodos. Pero el yo que realiza la performance es un yo arquetípico, que parte de la biografía pero se alza por encima del detalle, es un yo más abstracto, más silencioso (Berger, 1991).

En 1963 Morris realiza la obra *Litanies of the Chariot*, a través de la cual se ve la co-creación con la cultura, la intersubjetividad con la presencia de Duchamp. Consistía en una caja cubierta de plomo con una argolla desde la que colgaban 27 llaves. Cada una de las llaves llevaba inscrita una de las palabras extraídas de *Litanies of the Chariot*, una parte de las notas de Duchamp para el *Gran Vidrio*. La obra fue adquirida por el arquitecto Phillip Johnson, quién después de transcurridos seis meses todavía no la había pagado. Este hecho desencadenó la respuesta de Morris a través de la realización de otra obra a la que llamó *Document*, un trabajo cuya finalidad era negar el valor estético de *Litanies*. Para realizarlo Morris yuxtapone vistas frontales de *Litanies* grabadas en plomo a un documento mecanografiado titulado *Declaración de Retirada Estética*, enmarcado en piel artificial y reconocido por un notario. La declaración decía: "el firmante, Robert Morris, habiendo sido el autor de la construcción metálica titulada *Litanies* descrita en el anexo *Exhibit A*, por medio de este documento retira de dicha construcción toda cualidad y todo contenido estéticos".

El texto con aires oficiales juega humorísticamente con el concepto de objeto estético y resalta dos características de los *readymade* dadaístas: (1) la idea de creación individual como una trampa burguesa, y (2) los límites entre el arte y el resto de la producción. Pone en evidencia que la naturaleza transformadora y provocativa de un *readymade* depende de la firma del artista. Con el botellero o el urinario Duchamp también está negando la producción individual, pero su firma marca lo que es individual en la obra, afirmando que la obra debe su existencia a un artista en particular. En concreto, en el caso del botellero, el hecho de inscribir la firma en un producto de consumo de masas, arbitrariamente elegido, ridiculariza la creatividad. En la obra *Document* Morris usa la firma para invertir la estrategia de Duchamp en el caso de sus *readymades*. Es una negación contractual del valor artístico de un objeto.

Con esta obra, Morris está desafiando los conceptos de propiedad y de autenticidad, y cuestionando el poder del artista y del objeto artístico. Lo que diferencia *Document* de un *readymade* de Duchamp es el hecho de que no se trata de un objeto encontrado, sino de un objeto artístico único. Sin embargo, aunque no es un objeto de la vida cotidiana, es un objeto que se apropia de la ideología de un *readymade*, invirtiendo su lógica. A través de su firma Duchamp daba la categoría de objeto artístico a objetos que habían sido producidos en masa, hay una mayor presencia del yo artístico, mientras en el caso de Morris, en *Document*, su declaración firmada trata de retirar el valor artístico de un objeto que había sido ejecutado, exhibido y vendido como arte. Así, en *Document* la firma no se usa para añadir valor a un objeto sino para devaluarlo, para sacarlo del mundo de los objetos artísticos.

Desde sus inicios como artista Morris siempre había cuestionado el fetichismo ligado a los objetos artísticos. Para él, incluso Duchamp –a pesar de haber liberado al



En la obra *Document* las operaciones intersubjetivas de Robert Morris sobre el *readymade* parten de un paradigma creativo cuyo centro de atención y intención están igualmente en el mismo territorio cultural (T III).

arte de las condiciones represivas de la producción del objeto artístico a través de operaciones lingüísticas- era un fetichista.

Muchos de los elementos citados por Berger en la Teoría de la Desmodernización son identificados en la estructura y aspiraciones de este artista y se reflejan en sus prácticas a través de los siguientes elementos:

(1) participación del receptor con la intención de subvertir la relación tradicional entre espectador y obra de arte; sobre este aspecto en algunas de sus obras, es patente el énfasis en la recepción, en preparar las condiciones para que el receptor viva la experiencia y que la obra no sea un proceso de representación. Su interés por los aspectos de descentramiento del yo le sitúa entre los Territorios IV y III, puesto que busca provocar situaciones de pérdida de referencias personales en el receptor como forma de poner en evidencia los mecanismos represivos de la sociedad.

(2) unificación (frente a la componencialidad) (Territorio II);

(3) unión arte-vida (frente a la 'hacibilidad', el desarrollo de una postura esencialmente pasiva con respecto al mundo, una especie de abandono, de dejar estar), no pueden existir barreras entre la vida y el arte (Silencio del yo artístico);

(4) interdisciplinariedad (frente a la multi-relacionalidad, se constituyen como un grupo donde las relaciones se pueden profundizar), no pueden existir barreras entre las distintas disciplinas artísticas, apoyo en la danza, el teatro (Territorio III);

(5) énfasis en la experimentación, investigación (frente a la idea de progresividad), aplicación de métodos científicos al arte, a través de la experimentación de nuevas cosas y la evaluación sistemática de los resultados (Territorio III);

(6) incorporación de la casualidad y automatismos en sus obras (frente a la racionalidad, a un mundo rutinario, a la planificación); este es un aspecto ligado a la experimentación. El uso de la casualidad viene ya desde Duchamp, Dada, Cage. Valorización del elemento novedoso, inesperado, que entra en escena y cambia la visión establecida del mundo. La incorporación de la casualidad en un proceso de investigación abre muchas posibilidades para el arte, del mismo modo que las abre para el desarrollo científico (Territorio V);

(7) uso del juego (frente a la racionalidad), también asociado a la experimentación, al juego de ideas, a las asociaciones libres (Territorio IV);

(8) tendencia a la simplificación (frente a la multi-relacionalidad), se desarrolla a través de la concentración del sentido de las obras en los términos más escuetos posibles (Territorio II);

(9) compromiso, se refiere a la noción de trabajos en cadena. Surge un **looping retroalimentado** con su propia producción, lo que implica que hay una acumulación de conclusiones que llevan de un trabajo a otro, de modo muy similar a lo que ocurre en la ciencia (intersubjetividad y silencio del yo artístico) (T III);

(10) énfasis en los aspectos didácticos del arte (T III). Cuestionamiento de la visión aprendida e interés en limpiar los procesos del percepción de los estereotipos culturales (T III, desde una perspectiva contra-cultural).

(11) interés por el autoconocimiento (T IV). En algunos de los dibujos realizados a ciegas, especialmente en la serie *Melancholia*, traslada al papel las huellas de imágenes mentales, emocionales, y relaciona el tiempo real, físico, con el tiempo mental, emocional.

También es importante llamar la atención sobre el hecho de que en este tipo de análisis las separaciones nunca son extremadamente claras. En muchos casos, la

influencia de los diversos elementos se hace sentir concomitantemente en su propuesta formal.

En síntesis, en este capítulo hemos discurrido por las distintas formas de intersubjetividad y trans-sensorialidad que se manifiestan en los paradigmas de los artistas, y hemos rescatado un ejemplo de artista en el que coinciden varios paradigmas. El Capítulo V se centrará en el fruto del Árbol del Arte para desarrollar el **Modelo del Atractor Intersubjetivo**, un modelo que tiene por objetivo medir el grado de silencio del yo artístico en cada obra y fase.

Capítulo V

El Atractor Intersubjetivo

Un modelo para analizar los grados de la multidimensionalidad trans-sensorial y de intersubjetividad, o silencio del yo artístico

En este capítulo será desarrollado el Modelo del Atractor Intersubjetivo que se aplica a cada uno de los frutos del árbol –obras de arte– para conocer el grado de silencio del yo artístico en las distintas fases del proceso creativo. Es un modelo que está integrado en el Modelo del Árbol de Arte, como la última de sus fases, pero que también puede ser usado independientemente. En este capítulo trataré de exponer sus rasgos principales y presentaré la segunda parte del Manual de Instrucciones de la Matriz del Árbol del Arte, en la que está la información necesaria sobre cómo aplicarlo a las obras seleccionadas.

5.1

De la percepción a la transformación y a la transmisión: el atractor de presencia del yo artístico está compuesto por la superposición de tres atractores de punto fijo

Un atractor es un concepto tomado prestado de la Teoría del Caos que adapto para que sirva como un modelo capaz de registrar y medir el grado de intersubjetividad en cada obra. En la Física Cuántica se define como una región del espacio fásico que ejerce una fuerte atracción magnética sobre un sistema y lo succiona hacia sí. En nuestro caso un espacio fásico será considerado como el espacio en el que ocurre un movimiento, y está compuesto por el número de variables necesarias para describir el movimiento de cualquier cuerpo o sistema en movimiento. Ha distintos tipos de atractor pero el que nos interesa el atractor de punto fijo porque es aquel que atrae todas las trayectorias de movimiento hacia un punto y nos permite registrar el trayecto de un movimiento realizado en fases.

Utilizaré la idea de atractor de punto fijo para tratar de comprender y mapear la dinámica de la poiesis de los artistas. Un proceso creativo es un proceso que se desenvuelve en fases dinámicas y la imagen de un atractor es muy útil para dar cuenta de un sistema dinámico que se desarrolla en fases.

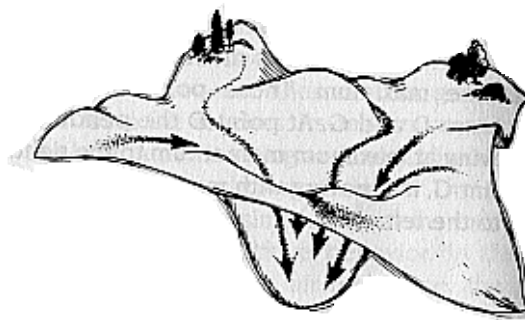
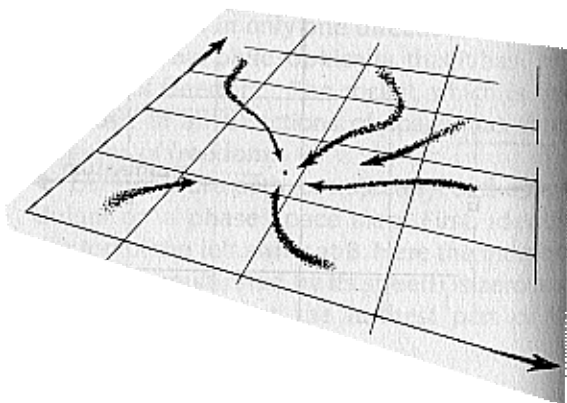
En el análisis de cada obra dibujaremos un atractor para cada una de las tres fases del proceso artístico: fase de percepción (atención + intención), fase de transformación y fase de transmisión, y luego haremos su síntesis en un único atractor.

Los paradigmas creativos espirales impulsan un conjunto de acciones que se dirigen al objetivo de captar, transformar y reproducir la realidad interna o externa por parte del artista. Dependiendo del tipo de paradigma creativo estos procesos se desarrollan de formas muy diferentes con respecto a tres fases distintas del proceso creativo:

- (1) percepción (atención e intención): cómo dirige su atención y cuál es su interés, es decir, la co-creación o intersubjetividad en la percepción;
- (2) transformación: qué y cómo transforma -o no transforma- la realidad;
- (3) transmisión: cómo transmitir, qué transmitir y cómo implica los sentidos del observador en la recepción de la realidad.

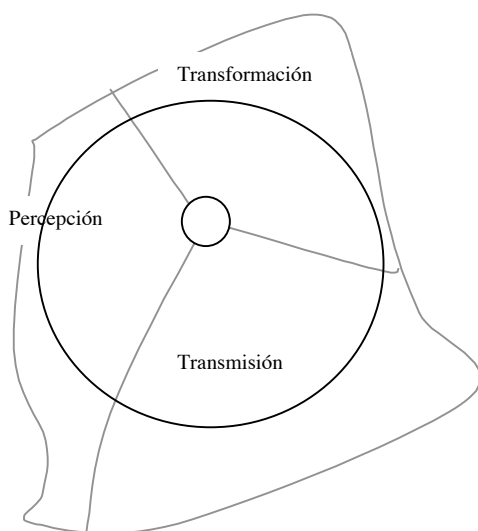
La presencia del yo artístico con respecto a estos tres aspectos está ligada a los conceptos de silencio del yo artístico –intersubjetividad multidimensional y pasividad artística- y de presencia del yo artístico -actividad o injerencia- artística.

5.1.1 El atractor de punto fijo



Atractor de punto fijo, esquemas en plano y volumen

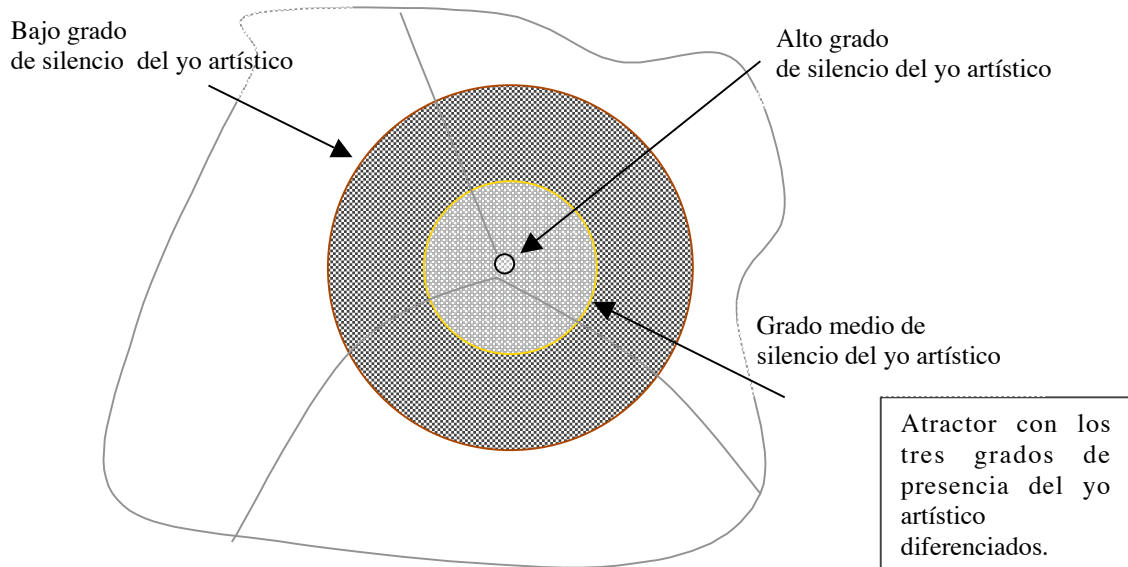
Me apoyaré en estos esquemas de atractor para desarrollar la idea de atractor de punto fijo, que uso en esta investigación, para cada una de las tres fases del proceso plástico. En primer lugar divido el espacio en las tres fases del proceso creativo³⁵⁶.



Atractor con las tres fases del proceso creativo diferenciadas.

³⁵⁶ Aunque en un proceso creativo -tal como se produce en la fluidez de la vida-, las fases se superpongan y se retroalimenten, si deseamos analizarlas – el análisis es un proceso proveniente del intelecto- es necesario considerar la existencia de fases aparentemente separadas en abstracciones.

Parto de una forma aproximadamente circular, que representa el atractor en planta, y sitúo un punto central. Este punto corresponde al grado máximo de silencio del yo artístico. A la línea de perímetro corresponden todos los puntos de máxima presencia del yo artístico.



5.1.2 El grado de presencia del yo artístico

El paradigma creativo de un artista puede ser distinto en relación con la intersubjetividad multidimensional en cada una de las tres etapas del proceso plástico citadas anteriormente (percepción –atención+intención-, transformación y transmisión). El grado de silencio del yo artístico, o de intersubjetividad, puede ser observado, analizado y medido a través del Modelo del Atractor Intersubjetivo.

Este grado de presencia del yo artístico va desde la búsqueda consciente de la intersubjetividad multidimensional –alto grado de silencio del yo artístico- hasta un bajo grado de intersubjetividad o de silencio del yo artístico. Después de analizar el grado de silencio del yo artístico para cada fase del proceso artístico y de generar un atractor para cada fase, hago una superposición de los tres atractores para obtener en un único atractor, la síntesis de los grados de silencio del yo artístico.

En cada uno de los atractores, el punto que corresponde al máximo grado de silencio estará situado en el centro del atractor, mientras que el bajo grado de silencio del yo artístico se situará en la periferia. Utilizaré solamente tres grados de presencia del yo artístico (alto, medio y bajo), aunque en realidad existan infinitos matices

intermedios entre cada uno de los grados³⁵⁷. Cuando el silencio del yo artístico es intenso, el artista se hace muy receptivo a diversas formas de co-creación o intersubjetividad, poniendo los medios más adecuados para la percepción multidimensional de la realidad exterior o interior.

En el lado opuesto, cuando ocurre un bajo grado de silencio del yo artístico, están los casos en los que el artista, situándose en contra, se resiste a permitir o no admite conscientemente que se produzca la intersubjetividad con otras formas de alteridad.

En el primer caso, el artista abre su percepción a múltiples territorios, somete los medios técnicos a la realidad percibida interna o externamente y deja que se produzcan distintas formas de co-creación. En el segundo caso, la decisión del artista y su 'personalidad artística', dominan sobre los medios y éstos se repliegan a sus intenciones. Los dos casos mencionados son ejemplos extremos de situaciones que adquieren múltiples matices a lo largo de todo el proceso artístico. Otras formas de silencio del yo artístico se producen cuando la personalidad artística trabaja en función de modas, modelos simbólicos, tecnológicos, procesuales o lingüísticos que le condicionan cultural e intelectualmente. Esta es la forma de intersubjetividad cultural y de silencio del yo artístico a la que las actuaciones contraculturales suelen dirigir sus dardos críticos.

Cuando el grado de silencio del yo artístico es alto se genera un proceso de *veracidad o fidelidad* a factores tales como tiempo, espacio, experiencia, materia y forma percibidos interior o exteriormente. Esta veracidad se adecua a las características que cada uno de estos elementos tiene en cada uno de los territorios (ver características de cada elemento por territorios en el capítulo III y en la Lámina II del Modelo del Árbol del Arte). Cuanto más completo sea el silencio de su yo artístico, mayor su sintonía con lo percibido. Este silencio puede darse en relación al mundo interior o exterior al artista, y significa que este artista dispone de libertad con respecto a sí mismo, es un artista libre de sí mismo, y cede ante la naturaleza externa e interna, lo invisible, lo inefable, lo sutil. Una de las consecuencias de este tipo de paradigma es que cualquier artista o ser humano, en las mismas condiciones, puede llegar a captar lo mismo. Lo que puede variar es el modo de preparar su manifestación. Si el grado de silencio es bajo, el artista proyecta con más intensidad su propio deseo intelectual, en la realización de la obra, controlando más todas las etapas y circunstancias, y poniendo mayores trabas a la intersubjetividad multidimensional.

La búsqueda del silencio del yo artístico implica la utilización de mecanismos para el desarrollo de la conciencia y de la atención. Estos mecanismos se relacionan, en cierto modo, con procesos de meditación y concentración. Vaciándose y abriéndose –siendo multidimensionalmente receptivos– los artistas que usan estos procesos pueden llegar a captar y a retener lo que es casi inaprensible. Hay un paralelismo entre las prácticas de meditación tradicionales y los procesos trans-visuales y trans-sensoriales artísticos de silencio del yo artístico.

³⁵⁷ En la fluidez de la vida no hay puntos fijos ni inmóviles, sin embargo para analizar el silencio del yo artístico es necesario realizar este corte en la fluidez de la realidad y establecer referencias para relativizar la información.

5.2

Atractores por fases

Ahora veremos qué elementos son analizados cuando aplicamos el Modelo del Atractor Intersubjetivo en cada fase del proceso creativo. Estos elementos son los que utilizo para elaborar la ficha de análisis por obra y fase que se presenta en el apartado 5.5 y que también está recogida en el Manual de instrucciones para la aplicación de la matriz del Árbol del Arte.

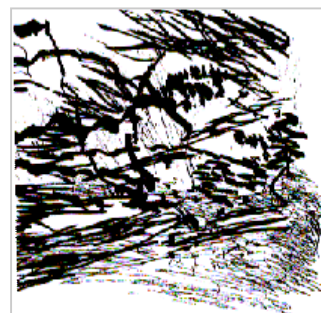
5.2.1 El atractor de presencia del yo artístico en la fase de la percepción

(atención + intención): cómo percibe, qué percibe, qué intenta)

Con respecto a la actividad perceptiva, los paradigmas de los artistas pueden ser clasificados en distintos grados en relación con el silencio del yo artístico. Estos distintos grados van desde una actitud receptiva -o silenciosa-, a una actitud no receptiva -presente o injerente- pasando por diferentes grados intermedios. El contacto entre el artista y el mundo, en esta fase de la percepción, puede darse de dos maneras distintas:

(1) En un primer tipo de paradigma, el artista selecciona e interpreta los fenómenos internos o externos que se presentan a los sentidos tanto tradicionales como sutiles. Cuando se refiere al sentido de la vista la interpretación puede someterse a las leyes y relaciones establecidas en la teoría de la Gestalt, tales como las leyes de segmentación del campo visual, las leyes de formación de unidades fenoménicas y constantes perceptivas entre otras.

(2) En un segundo tipo de paradigma, el artista es receptivo y vibra con los fenómenos internos o externos que se le presentan a los sentidos tanto tradicionales como sutiles, sin interpretarlos ni seleccionarlos, realizando así una captación pasiva de los datos en el paisaje perceptivo de cada territorio. Esta vibración o anulación de la presencia del yo artístico corresponde al silencio del yo artístico, y suele implicar la subordinación de la visión tanto a los otros sentidos como a otros elementos formativos de la realidad.



Sismografía de trayecto, serie
Cristina Miranda, 1999
Dibujo sobre papel
Diversos formatos y tamaños



Sismografía del sonido del interior del cuerpo
Grupo Intro-visión
Técnica mixta sobre papel

Los artistas que tienen este segundo tipo de paradigma en relación con el silencio del yo artístico recurren a algunos medios que les permitan una mayor superficie de contacto con la realidad. Esto se traduce en diferentes formas de actuar para captar la realidad, e implica el abandono de su posición o punto de vista con respecto al tiempo y al espacio, así como la renuncia a su capacidad de decidir sobre qué captar de la realidad. Aceptan lo que les llega a través de los sentidos y se adaptan a las características típicas del escenario de cada territorio. Este paradigma, en algunos casos, les lleva a desplazarse físicamente, acoplándose a un tiempo y un espacio que les vienen dados desde fuera, o a utilizar elementos de composición espacial diferentes de aquellos provenientes de la visión. Otros casos pueden ejemplificarse también en las composiciones espaciales basadas en las geometrías naturales fractales o cuando el cuerpo del artista actúa como soporte para que los patrones geométricos de la naturaleza se manifiesten.

Esto puede realizarse de varias maneras. El artista puede usar su cuerpo como un órgano de captación –un sensor- de un impulso o energía exterior con el que no desea interferir. Deja que la energía externa sea el performer del proceso, como en el caso de las *Sismografías*. En otras situaciones, el artista pone los medios más adecuados para que no haya ninguna pérdida en la expresión de las energías captadas. Cuando actúa de este modo, el trabajo artístico se plasma a través de etapas diferenciables. La primera etapa es la percepción de algo que desea capturar, generalmente algo sutil, casi inasible, algo “poco perceptible” por los sentidos, que requiere que haya un foco de atención dirigida sobre él para que se pueda revelar. El trabajo del artista consiste en producir ese revelado mediante de los recursos - generalmente de orden material- que sean necesarios; se trata de la puesta en escena de la chispa percibida por el artista. El artista actúa así como soporte, el elemento que materializa o da forma a lo que ve, siente o intuye, interna o externamente. Cuando se trata de un registro de energías físicas (T II) es necesario encauzarlas, reprimirlas, restringirlas, limitar su dinamismo y estabilizarlas para que los procesos puedan suceder dentro de un marco reglado y constante. La energía gana expresión material, se revela. Ejemplos de este modo de proceder se encuentran en mis *Sismografías* de trayecto. Otros tipos de procesos son los que registran fenómenos que provienen de otros territorios no físicos. De modo semejante el artista debe poner los medios o preparar los recursos para percibir la forma, la materia, la energía, el tiempo y el espacio típicos de cada territorio a los que dirige su atención y su intención.

De un modo general, analizaremos la presencia de los siguientes elementos en los paradigmas creativos de los artistas en relación con la fase de percepción para ver los grados de trans-sensorialidad y de intersubjetividad (silencio del yo artístico):

- (1) uso no modificado de los cinco sentidos humanos, con predominio del sentido de la vista sobre los demás sentidos; uso no modificado pero ampliado de los cinco sentidos: el artista se adapta al tiempo, espacio, materia y forma de lo observado. Su punto de vista físico, espacio-temporal, deja de ser su referente;
- (2) predominio de los otros sentidos tradicionales no modificados (tacto, audición, olfato, gusto), en detrimento de la visión.
- (3) la modificación de los sentidos tradicionales físicos: (3.1) expansiones trans-sensoriales de los sentidos tal y como sucede en la visión táctil, en el tacto vidente (percepción de colores a través del tacto) o sinestesia, (3.2) ampliación de bandas perceptivas a través de instrumentos artificiales, lentes, microscopios, telescopios; el

cuerpo como sensor, (3.3) la restricción sensorial, (3.4) escisión de los órganos de los sentidos del cuerpo con la sustitución de los sentidos humanos por extensiones ectópicas³⁵⁸ artificiales como por ejemplo órganos ectópicos, otros cuerpos humanos, aparatos ectópicos o incluso de obras de arte como sensores sensibles desplazados³⁵⁹, (3.5) anulación sensorial y experiencias de privación sensorial;

(4) los estados alterados de conciencia para la incorporación de sentidos sutiles o la ampliación de las bandas perceptivas: (4.1) telepatía, (4.2) el uso del cuerpo humano como antena para captar las fuerzas sutiles,³⁶⁰ (4.3) registros de procesos oníricos en sueños o ensueños, imágenes hipnagógicas – técnica Ganzfeld- e hipnapómpicas, (4.4) visualizaciones, registros icónicos, indiciales y simbólicos de sonidos e imágenes mentales, (4.5) autocontemplación y registros de memoria personal y colectiva, registros de tiempo vital, psicológico, (4.6) automatismos espirituales por trances hipnóticos, mediúnicos o rituales, captación de formas de pensamiento por mediuns clarividentes, (4.7) empleo de drogas alucinógenas o alcohol, (4.8) prácticas de desplazamiento de la atención, concentración y meditación;

(5) uso de automatismos: (5.1) energéticos (huellas de la vibración), (5.2) químicos (huellas de las reacciones químicas matéricas), (5.3) mecánicos (huellas), (5.4) formales / huellas de arquetipos, (5.5) animados por seres vivos;

(6) uso de automatismos psíquicos: automatismos puros y surrealistas, métodos de azar y aleatoriedad psicológica (escritura automática, cadáveres exquisitos, asociación de ideas);

(7) trans-disciplinarietà sinestésica;

(8) métodos intelectuales, lingüísticos; citas, uso de modelos tecnológicos, procesuales, perceptivos;

(9) procesos matemáticos, geométricos, simbólicos.

En muchos de los procesos estudiados, el artista recurre a un desplazamiento del órgano en relación a su cuerpo, la sustitución de este por un aparato o por otro ser

³⁵⁸ Ectopia es una palabra que tiene raíces griegas *ec* y *topo*. Ligada a la biología, alude a una anomalía en la situación de un órgano, particularmente interno. *Ec*, es una forma de *ek*, que significa fuera de. También es una forma de *ekho* –ser o tener-, como por ejemplo en entelequia, y de *oikos* –casa-, como por ejemplo en la palabra ecología. Entelequia es, para los vitalistas, el origen no mecánico de la vida. Lo mecánico significa –aplicado a actos o movimientos- lo maquinal, lo automático. Lo que está hecho sin reflexionar, por costumbre u obedeciendo a una actitud adoptada, pero sin que responda a un sentimiento efectivo. Así entelequia sería lo no mecánico. Entelequia es una palabra griega (*en-telos*) cuya derivación indica algo que lleva en sí mismo su finalidad u objetivo; contiene el objetivo hacia el cual se dirige un sistema bajo control Sheldrake (1989:57). Si se interrumpe el curso normal de desarrollo, el sistema puede alcanzar el mismo objetivo de otro modo. H. Driesch consideraba que “el desarrollo y la conducta se encontraban bajo una jerarquía de entelequias, que procedían, y estaban subordinadas a la entelequia global del organismo [y también afirmaba que] la regulación, la regeneración y la reproducción demuestran que en los organismos vivos hay algo que sigue existiendo como un todo aunque se eliminen las partes del todo físico, algo que actúa sobre el sistema físico, pero no forma parte del mismo. Llamó entelequia a este factor causal no físico” (Sheldrake, 1989:57). También se refiere a la parte de la física que estudia la acción de las fuerzas sobre los cuerpos.

³⁵⁹ Como en el caso de la obra *Mirror Displacement en Yucatán* de Robert Smithson, en el que los espejos actúan como ojos ectópicos. También en las experiencias más actuales de realidad aumentada y virtual, y en los casos en los que se usa tecnología háptica e inteligencia artificial, robótica, extracciones indiciales de movimiento a través de extensiones sensoriales –sensores- para el registro de sonidos o de imagen.

³⁶⁰ Como en de la performance de Marina Abramovich sobre la Muralla China captando las energías del entorno.

humano. A estos órganos perceptores les denomino sensores ectópicos. No me refiero a que el proceso final sea realizado o no por el artista sino a que surgen ojos, piel, tentáculos y dedos desplazados, que actúan como elementos sensibles, alejados del cuerpo humano y que registran fuerzas externas, físicas, o internas, psicológicas. Son procesos que nos remiten a los aparatos ópticos de los siglos XVIII y XIX, como extensiones, herramientas o aparatos autónomos. Así como la aparición de estos aparatos provocó una reflexión sobre el papel del observador, del ojo y de los demás sentidos, también estos mecanismos o procesos suscitan cuestiones, tanto sobre los mismos temas como sobre aspectos novedosos de aquella relación. Entre estas cuestiones se encuentran las relacionadas con la interactividad, la intersubjetividad, la sinestesia y la trans-sensorialidad multidimensionales, entre otros.

5.2.2 Atractor de la presencia del yo artístico en la fase de transformación: qué, y cómo transformar o no transformar

Los diferentes tipos de paradigmas creativos producen grados diversos de silencio del yo artístico en la fase de la transformación. Estos paradigmas son determinantes del grado de silencio en la transformación.

Los elementos que analizaremos en los distintos paradigmas creativos en relación con la fase de transformación son:

(1) intersubjetividad con la materia, las formas y las energías, internas y externas sin interpretación. El artista cede ante las características del tiempo, del espacio y de la materia de cada uno de los territorios sin interpretarlos, simbolizarlos, representarlos o transformarlos.

Cuando el artista absorbe y refleja la fuerza, la forma, la materia, el tiempo, el espacio o el movimiento sin interpretarlos se produce el silencio del yo artístico, es decir, un grado muy bajo de la presencia del yo artístico, una sintonía, una armonía entre el artista y la realidad. Este tipo de postura favorece la preservación y transmisión de lo que viene directo del mundo externo o interno, con la menor interferencia -o transformación de la información recibida- posible por parte de artista, o sin transformación. El artista actúa como un espejo reflector fiel que no distorsiona la imagen al transmitirla.

(2) intersubjetividad con la materia, las formas y las energías, internas y externas, con diversos niveles e intensidades de interpretación.

Entre el máximo grado y el grado nulo de silencio del yo artístico se encuentran muchas variaciones de intensidad de presencia desarrolladas por el artista. En la fase de la transformación, generalmente, la presencia surge en forma de interpretaciones, transformaciones o traducciones. Estas interpretaciones pueden tener su origen en la necesidad de resolver conflictos entre el artista y la realidad. Pueden, también, estar provocadas por un miedo inconsciente a conocer la realidad o por la necesidad de limitar el flujo de información para poder trabajar con ella. Se generan tres tipos de actitud en esta fase de transformación artística. La primera es una actitud destructora, con la que el artista reniega de toda información que le venga de fuera. La segunda es una actitud reduccionista, que es utilizada para producir una censura o un corte sobre la información captada. El artista trata de reprimir, encauzar, o acotar la realidad a través

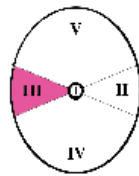
de mecanismos de auxilio. La tercera es la actitud constructivista, que le permite mezclar su mundo interior con el mundo externo que observa.

En estas tres actitudes hay un fortalecimiento del yo artístico y el empobrecimiento del contacto con los procesos causales de la realidad, un proceso que puede llegar, en sus fases más intensas, a la destrucción absoluta de lo percibido en la realidad, un alejamiento de la forma, de la materia, del tiempo y espacio experimentados en cada una de las dimensiones de la realidad, y su sustitución por simulacros y otros fenómenos que configuran una nueva realidad.

La absorción, digestión y configuración de la nueva realidad o nueva naturaleza, se concretan en el uso de signos, símbolos o procesos indiciales de representación. Cuando el grado de presencia del yo artístico en esta fase es muy alto se produce una transformación de la realidad a través de ciertos mecanismos. Entre estos mecanismos de transformación encontramos:

(2.1) *Compensación*: Es un mecanismo que intenta solucionar un conflicto entre lo que l@s artistas piensan que debe ser la realidad y la realidad, que implica una selección de lo que se capta a partir del paradigma creativo que actúa como un filtro para la selección de una idea. Se establecen compensaciones para ajustar lo que se capta a lo que se cree que debe captarse. Básicamente es un mecanismo del Territorio III.

(2.2) *Introyección*: L@s artistas utilizan los filtros o modelos tecnológicos, simbólicos, procesuales, estilísticos y lingüísticos desarrollados por otros artistas y por su propia cultura para transformar la realidad. Estos filtros pueden ser los estilos, escuelas, movimientos que se han dado en el arte y que ya están analizados o codificados. Algunos artistas siguen modelos que consideran buenos, los introyectan. En algunos casos, incluso, parten de un sustituto o representación de la realidad realizado por otros, como por ejemplo cuando un artista usa para pintar una fotografía sacada de un periódico o de un libro, o incluso de una fotografía realizada por el propio artista. Este tipo de actitud puede generar formalismos y modismos, y potenciar los aspectos fenoménicos en detrimento de los causales. En contrapartida, y de modo bastante sorprendente, aumenta el grado de silencio del yo artístico, que puede manifestarse como presencia acumulada de varios yoes artísticos articulados, un tipo de silencio producido por hiperpresencia del yo artístico. La presencia concomitante de varios yoes artísticos invisibles genera silencio del yo artístico, sin embargo, esta hiperpresencia no es conscientemente sentida ni admitida por el artista. Esta hiperpresencia del yo artístico cuestiona el concepto de genialidad en el arte. Básicamente es el mecanismo encontrado en el Territorio III.



Les demoiselles d'Avignon

Pablo Picasso, 1907

óleo sobre lienzo

244 x 233 cm, Museum of Modern Art, Nueva York.

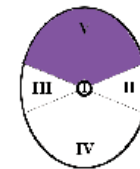
En esta obra se produce una hiperpresencia de yoes artísticos por co-creación con la cultura, a través de la incorporación de modelos perceptivos de otras culturas en el paradigma creativo de Picasso.

(2.3) *Proyección*: L@s artistas proyectan su mundo interno a la hora de transformar lo que captan; hacen una mezcla de ambos mundos. Aunque en cualquier proceso perceptivo siempre está presente la proyección del mundo interno de quien percibe, en algunos casos es muy pronunciada esta presencia. Este es un mecanismo frecuente en el Territorio IV y entre los expresionistas como Die Brücke. En el expresionismo la transformación de lo percibido se da por la emoción y la subjetividad.

(2.4)- *Desplazamiento*: L@s artistas censuran lo que captan y lo transforman en otro tipo de realidad. Sustituyen lo que captan por algo más acorde con lo que piensan que debe ser la realidad. Es un tipo de comportamiento muy similar a la compensación, sólo que más drástico y mucho más ligado al intelecto. En comparación con la proyección que es emocional este es un mecanismo mental intelectual.

(2.5) *Vibración con o Resonancia*: La resonancia puede presentarse bajo dos formas en los paradigmas creativos. En la primera modalidad están l@s artistas que se apoyan en teorías abstractas, filosofías y pensamientos pre-existentes de cualquier campo para encauzar su punto de vista sobre la realidad. Este tipo de postura se conecta hasta cierto punto con la introyección, pero esta última se refiere a la adopción de patrones mucho más rígidos y estructurados para encauzar la realidad. En el caso de la resonancia se trata de aspectos abstractos de la visión del mundo.

También es posible que l@s artistas lleguen a este proceso de resonancia a partir de un viaje a su interior, por meditación o por la búsqueda del vaciamiento de su yo artístico. El artista transforma simbólicamente y materializa las ideas que recibe abstractamente. Es un mecanismo más típico del Territorio V.



La resonancia puede ser uno de los mecanismos usados en paradigmas creativos del Territorio V. Cuando el artista trata de materializar lo percibido tiene que poner medios materiales y simbólicos para que la idea abstracta sea transmitida.

En el segundo tipo de actitud la resonancia se produce por acoplamiento no-simbólico, no crítico, con la realidad. No transforma lo recibido, cede ante la forma y la materia. Es un proceso típico de un paradigma de silencio del yo artístico y puede darse a través de cualquiera de los territorios. En el caso del Territorio II el artista usa la visión táctil y se acerca mucho a lo que percibe sin transformar. Es una actitud de no transformación muy frecuente en paradigmas creativos de los territorios II, IV y I.

Voy a ordenar estos cinco criterios de análisis en función del grado de silencio del yo artístico al que contribuyen. En una escala de alto, medio y bajo silencio del yo artístico, en la fase de transformación, tenemos:

Alto grado de silencio del yo artístico: (1) Vibración con
(2) Introyección

Grado medio de silencio del yo artístico (3) Compensación

Bajo grado de silencio del yo artístico (4) Proyección
(5) Desplazamiento

5.2.3 Atractor de la presencia del yo artístico en la fase de transmisión: cómo y qué transmitir y cómo implicar los sentidos del receptor

Los paradigmas creativos y los procesos de co-creación durante la transmisión pueden ser de silencio o de presencia del yo artístico, con todos los grados intermedios que llevan de una actitud a otra. En la fase de transmisión lo que importa es ver cómo el paradigma creativo del artista enfoca la transmisión de los contenidos de la obra que será recibida por el observador. En muchos casos los artistas tienen en cuenta la implicación profunda de los sentidos del observador a través de la construcción de escenarios para que el receptor reviva la misma experiencia vivida por el artista.

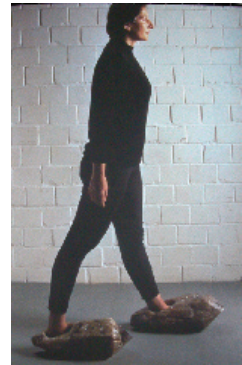
Los elementos que serán analizados en los paradigmas creativos en relación con la fase de transmisión son:

(1) Apoyo sobre la vista para la transmisión de los contenidos de la obra. Este tipo de paradigma creativo enfoca la transmisión a través de la visión aprendida, cultural. Algunos de los dibujos ciegos del Grupo Intro-Visión son ejemplo de este tipo de paradigma, pues aunque el acto de dibujar haya sido realizado con los ojos cerrados, la recepción de la obra es visual y no hay una preparación especial para que el receptor acceda a los contenidos internos y al proceso de la obra.

(2) Apoyo en otros sentidos (tacto, olfato, gusto, audición) además de la visión. Este tipo de situación procura que el observador use otros sentidos tradicionales para captar lo que el artista haya percibido antes. La energía, la forma, la materia, el espacio, el tiempo y el movimiento son recibidos a través del sentido del olfato, del gusto, de la audición, del tacto o del cuerpo como un todo. Este tipo de transmisión puede darse a través de una trans-sensorialidad, en la forma de extensión ectópica de los órganos o por el uso modificado de los sentidos externos.

(3) Apoyo en los sentidos sutiles para la transmisión y recepción de la energía, la forma, la materia, el tiempo, el espacio y el movimiento.

(4) Construcción de escenarios, creación de maquetas, simulaciones de la experiencia vivida o percibida por el artista para que dicha experiencia se reproduzca en directo y sea vivida –en tiempo y espacio reales– por el observador, a través de cualquiera de sus sentidos tradicionales. Ejemplos de este tipo encontramos en obras como *Perceptual Cells / Células de percepción* de James Turrel y en la obra *Ser aire* del Grupo Intro-Visión. También lo podemos observar cuando l@s artistas usan instrumentos mecánicos o naturales para realizar su proceso, o sea, reproducen un proceso semejante al natural,



Zapatos para la partida
Marina Abramovic, 1995
Performance en zapatos de amatista, foto.
En esta obra hace alusión a las energías sutiles representadas por los minerales.



Perceptual Cells, Call Waiting,
James Turrel, 1997
Técnica mixta.

estableciendo un paso intermedio de control sobre la fuerza. Este tipo de actitud artística se puede observar en algunas instalaciones o dibujos de Rebecca Horn, o en Takis Katsoulidis. Como afirma Jiménez, “Rebecca Horn nos ha librado de la mano, de lo visual, y de lo humano” (Jiménez, 2001:135)³⁶¹. Sin embargo, en las obras de Rebecca Horn los aparatos están programados por la artista, responden a sus deseos; en sus procesos la naturaleza no es reproducida silenciosamente. Son obras donde hay un cierto grado de presencia del yo del artista que construye una segunda naturaleza. Esta distinción se hace más clara cuando comparamos esta obra de Rebecca Horn con la obra *Campo de Relámpagos*, de Walter de Maria, donde los relámpagos reales hacen la obra, o con las obras de Takis, que son soportes para la performance de la naturaleza.

5.3

Elementos para el análisis del grado de presencia del yo artístico en cada una de las fases: captación, transformación y transmisión

En este apartado expondré los elementos que uso para el análisis. Estos elementos han sido diferenciados para adecuarlos a cada una de las tres fases del proceso artístico, o sea, fase de percepción (atención-intención), fase de transformación y fase de transmisión, y sirven para verificar el grado de presencia del yo artístico en cada fase de los procesos artísticos plásticos.

La aplicación general de la Matriz del Árbol del Arte –en el cual está incluido el Modelo del Atractor Intersubjetivo- se presenta en el Documento II de la tesis. Los diversos grados de presencia del yo artístico se ven reflejados en tres atractores por obra, uno para cada fase. Una vez obtenidos los tres atractores dibujo un atractor-síntesis del silencio del yo artístico en cada obra. Esta síntesis gráfica indica si la presencia del yo artístico es alta, media o baja.

Para esta aplicación opto por seleccionar tres obras para el Territorio II, con la intención de ilustrar con claridad los tres grados (alto/medio/bajo) de silencio del yo artístico. En relación con los demás territorios (T III, T IV, T V y T I) hay solamente una obra por territorio. He procurado que las obras fueran de distintos medios y de distintas épocas, para demostrar la universalidad de la aplicación del modelo. Esta decisión se justifica por ser suficiente para ejemplificar el uso del Modelo del Atractor Intersubjetivo, dentro de la Matriz del Árbol del Arte.

El conjunto de criterios desarrollados para la aplicación del Modelo del Atractor Intersubjetivo nos ayuda a comprender la cualidad de la superficie de contacto entre el artista y el mundo externo, y a determinar el grado (alto, medio o bajo) de la presencia del yo artístico durante la percepción de la realidad por el artista. Cuanto mayor es el grado de silencio del yo artístico mayor es la fidelidad a la realidad externa o interna (a la forma, a la materia, al tiempo, al espacio y al movimiento típicos de cada territorio).

³⁶¹ Se refiere a la instalación-acción de dibujar que esta artista realizó en el Hotel Peninsular de Barcelona, en la que una aguja cuchillo movido por un motor eléctrico va cortando las paredes, puertas y ventanas mientras gira, así como a otros trabajos donde aparecen artilugios mecánicos que dibujan.

Cuanto mayor es el silencio del yo artístico, o sea, grado nulo de presencia del yo artístico, mayor es la fidelidad, la receptividad y la sintonía entre el artista y el mundo externo e interno.

Las actitudes del artista con respecto a esta superficie de contacto son las mismas que antes he mencionado en *el apartado 5.2* y que repito aquí para destacarlas sintéticamente.

5.3.1 Elementos para el análisis del grado de presencia del yo artístico en la fase de percepción

(1) uso no modificado de los cinco sentidos humanos, con predominio del sentido de la vista sobre los demás sentidos; uso no modificado pero ampliado de los cinco sentidos: el artista se adapta al tiempo, espacio, materia y forma de lo observado. Su punto de vista físico, espacio-temporal, deja de ser su referente;

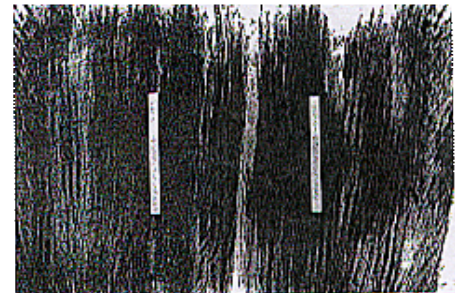
(2) predominio de los otros sentidos tradicionales no modificados (tacto, audición, olfato, gusto), en detrimento de la visión;

(3) la modificación de los sentidos tradicionales físicos:

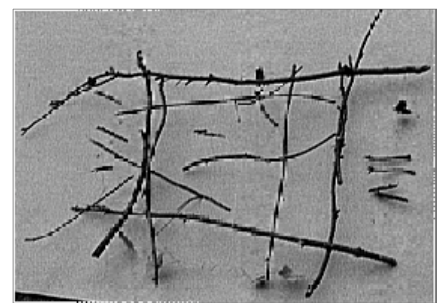
(3.1) expansiones trans-sensoriales de los sentidos tal y como sucede en la visión táctil, en el tacto vidente (percepción de colores a través del tacto) o sinestesia, es decir, la actuación conjunta y superposición de diferentes sentidos tradicionales del tacto, olfato, paladar, audición modificando, complementando o eliminando la aportación del sentido de la vista durante la captación de la información, justo en el proceso perceptivo que da origen a la obra de arte. Como ejemplo, la obra de Rudolf Rainer, uno de los precursores de dibujar con los ojos cerrados, la de Robert Morris, en las series de dibujos *Blind Time*, en las obras del Grupo Intro-visión, realizadas con los ojos cerrados,

(3.2) ampliación de bandas perceptivas a través de instrumentos artificiales, lentes, microscopios, telescopios o el cuerpo como sensor,

(3.3) la restricción sensorial,



Blind Time III, Series
Robert Morris, 1985
Grafito sobre papel
96,5 x 127 cm
Sonnabend Gallery y Leo Castelli Gallery,
N.York



Ser Aire
Grupo Intro-visión
Ramas y papel
50 x 70 cm
Colección del grupo



Sin Título/Pintura con manos y dedos
Arnolf Rainer, 1981-83
Barra de óleo y óleo sobre cartón sobre madera
Galerie Ulises, Viena



El futuro
Grupo Intro-visión, 1999
59,4 x 84 cm
Técnica mixta sobre papel
Colección del grupo

(3.4) escisión de los órganos de los sentidos del cuerpo con la sustitución de los sentidos humanos por extensiones ectópicas artificiales, como por ejemplo órganos ectópicos, otros cuerpos humanos, aparatos ectópicos o incluso de obras de arte como sensores sensibles desplazados,

(3.5) anulación sensorial y experiencias de privación sensorial,

(4) los estados alterados de conciencia para la incorporación de sentidos sutiles o la ampliación de las bandas perceptivas desde una perspectiva multidimensional. El proceso actúa como agente revelador de lo que es inasible, invisible, incorpóreo. Es capaz de dotar de presencia algo que proviene del mundo sutil. Y una presencia formal se puede ver y estudiar:

(4.1) uso de procesos de telepatía,

(4.2) el uso del cuerpo humano como antena para captar las fuerzas sutiles,

(4.3) registros de procesos oníricos en sueños o ensueños, imágenes hipnagógicas – técnica Ganzfeld- e hipnapómpicas,

(4.4) visualizaciones, registros icónicos, indiciales y simbólicos de sonidos e imágenes mentales,

(4.5) autocontemplación y registros de memoria personal y colectiva, registros de tiempo vital, psicológico,

(4.6) empleo de drogas alucinógenas o alcohol,

(4.7) prácticas de desplazamiento de la atención, concentración y meditación,

(4.8) uso de automatismos, lo que produce similaridad procesual de fenómenos naturales en los que el artista es un intermediario que pone las condiciones para que el proceso natural, psicológico o sutil se revele:

(4.8.1) automatismos energéticos (huellas de la vibración),

(4.8.2) automatismos químicos (huellas de las reacciones químicas matéricas),



Performances hipnóticas
Matt Mullican

- (4.8.3) automatismos mecánicos (huellas),
 - (4.8.4) automatismos formales / huellas de arquetipos,
 - (4.8.5) automatismos psíquicos: automatismos puros y surrealistas (métodos de azar y aleatoriedad psicológica (escritura automática, cadáveres exquisitos, asociación de ideas),
 - (4.8.6) automatismos espirituales por trances hipnóticos, mediúnicos o rituales, captación de formas de pensamiento por mediuns clarividentes,
 - (4.8.7) automatismos animados/uso de seres vivos como performers, ej. hormigas y otros animales;
- (5) trans-disciplinaridad sinestésica;
- (6) métodos intelectuales: uso de modelos tecnológicos, perceptivos, procesuales y lingüísticos;
- (7) uso de modelos arquetípicos simbólicos y procesos matemáticos y geométricos (sección áurea, geometrías divinas);
- (8) fidelidad a las características de cada territorio en relación con el:
- (8.1) tiempo,
 - (8.2) espacio,
 - (8.3) materia,
 - (8.4) forma,
 - (8.5) signos,
 - (8.6) experiencia,
 - (8.6) luz y color,
 - (8.7) memoria;
- (9) paradigma creativo del artista en relación a lo percibido:
- (9.1) actitud pasiva, artista como registrador, no explica,
 - (9.2) actitud activa, artista como constructor, explica;
- (10) características del escenario perceptivo:
- (10.1) no-simbólico: físico, emocional o sutil (T II),
 - (10.2) simbólico de tipo físico, emocional, cultural y sutil (T III),
 - (10.3) emocional, personal, vida interior de la psique (T IV),
 - (10.4) sutil, arquetípico, vida espiritual, modelos abstractos (T V),
 - (10.5) holístico, multidimensional (T I);
- (11) mezcla de las fases de la captación con la recepción (el receptor es puesto en contacto directo con la experiencia).

5.3.2 Elementos para el análisis del grado de presencia del yo artístico en la fase de transformación

Los elementos relativos a esta fase han sido extraídos del apartado 5.2, e indican el paradigma del artista con respecto a la absorción, preservación o transformación de la forma, la materia, el tiempo, el espacio y el movimiento en cada uno de los territorios. Cuanto mayor es el grado de presencia del yo artístico mayor es la transformación sufrida por todos estos elementos captados en la fase anterior. Cuanto menor es el grado de presencia del yo artístico, es decir, cuanto mayor el silencio artístico en esta fase, menor será la transformación de los elementos.

Por otro lado, es necesario señalar que el silencio artístico en esta fase no significa inactividad del artista. Puede ser justamente al revés, y desarrollarse a través de una actitud silenciosa pero activa con la que el artista construye las condiciones necesarias para la preservación y reflexión fidedigna de lo percibido.

Todos los criterios están en función de la actitud de fidelidad hacia la percepción de los datos típicos de cada uno de los territorios. Por eso, el silencio del yo artístico, en esta fase, está subordinado al silencio del yo artístico en la fase de percepción. Si en la fase anterior hubiese presencia media o alta del yo artístico, el grado de silencio artístico en esta fase estaría comprometido. Es como si ya se hubiera producido una transformación de la realidad en la fase anterior de captación, haciendo coincidir las dos fases, de captación y de transformación.

Esta actitud del artista en la fase de transformación puede caracterizarse por:

- a) la destrucción de lo percibido por la presencia del yo artístico,
- b) la reducción/sustitución de lo percibido a signos, huellas o símbolos,
- c) la construcción de lo percibido a través de su impregnación con el mundo interior del artista,
- d) la preservación de lo percibido a partir de una actitud de silencio del artista.

Para la transformación I@s artistas usan los siguientes mecanismos, ya mencionados, pero que vuelvo a recuperar aquí porque son los que observaremos en las obras³⁶²:

a) *Vibración con*: es un mecanismo derivado del silencio del yo artístico, y favorece la conexión del artista con otros campos del saber y un alto grado de silencio del yo artístico.

b) *Introyección*: se caracteriza por el uso de filtros, signos, símbolos o material previamente elaborado por otros, tales como fotos, obras, etc. Está muy presente en las citas artísticas. Favorece la trans-sensorialidad cultural (el tacto del otro) que genera la intersubjetividad o co-creación con la cultura a través del uso de modelos perceptivos de otras culturas y también de la cultura propia del artista. En consecuencia favorece un alto grado de silencio del yo artístico por intersubjetividad cultural.

c) *Compensación*: es un mecanismo de corrección de la realidad e implica un grado medio de silencio del yo artístico.

d) *Proyección*: indica la presencia determinante. Uso de connotaciones simbólicas reconocidamente de orden personal, y énfasis en la transformación intelectual de lo percibido. Culto a la “personalidad” del artista. No es un mecanismo que favorezca el silencio del yo artístico.

e) *Desplazamiento*: se desarrolla a través de la censura parcial o total de lo percibido, y es un mecanismo de bajo grado de silencio del yo artístico.

³⁶² Los términos ‘compensación’, ‘introyección’, ‘proyección’, ‘desplazamiento’ y ‘vibración’, de uso frecuente en las teorías psicoanalistas, son usados aquí de un modo distinto, que explico a continuación.

En síntesis, podemos observar que en una escala de bajo, medio y alto silencio del yo artístico tenemos:

Alto grado de silencio del yo artístico:	(1) Vibración con
	(2) Introyección
Grado medio de silencio del yo artístico:	(3) Compensación
Bajo grado de silencio del yo artístico:	(4) Proyección
	(5) Desplazamiento

La expresión plástica de estos mecanismos se comprueba mediante la sustitución de la fuerza de naturaleza, la forma, la materia, el tiempo, el espacio, es decir, de los elementos característicos de cada territorio, por elementos de traducción tales como signos, símbolos o huellas.

5.3.3 Elementos para el análisis del grado de presencia del yo artístico en la fase de transmisión

Los elementos de transmisión indican la actitud de l@s artistas con respecto a la fidelidad en la transmisión de la forma, la materia, el tiempo y el espacio de cada uno de los territorios al receptor de la obra. Es la superficie de contacto entre el mundo filtrado a través del artista y el receptor. Cuanto mayor es el grado de presencia del artista en los procesos anteriores, y en la transmisión, mayor será la distancia entre el receptor y el mundo percibido por el artista. La veracidad, o fidelidad con respecto a la realidad sólo se alcanza si hay silencio del yo artístico en las fases anteriores y también en esta fase.

Para determinar el grado de presencia del yo artístico en la fase de transmisión observo cuatro elementos. Estos elementos están ordenados en función de los grados (alto, medio y bajo) de silencio del yo artístico que favorecen en la fase de la transmisión:

- a) Construcción de escenarios para la percepción –por parte del receptor- de la experiencia previamente experimentada por l@s artistas. Implica juntar la fase de percepción con la fase de transmisión sin pasar por una traducción. Favorece un alto grado de silencio del yo artístico.
- b) Apoyo en los sentidos sutiles de los receptores. Favorece un alto grado de silencio del yo artístico.
- c) Apoyo en otros sentidos tradicionales para la recepción de fuerza, forma, materia, tiempo, espacio y movimientos interiores y exteriores. Favorece un grado medio de silencio del yo artístico.
- d) Apoyo exclusivo en la visión para la recepción de las energías, la forma, la materia, el tiempo, el espacio y los movimientos interiores y exteriores. Favorece un bajo grado de silencio del yo artístico.

5.4

¿Cómo aplicar la Matriz del Árbol del Arte?

Manual de instrucciones de la segunda parte:

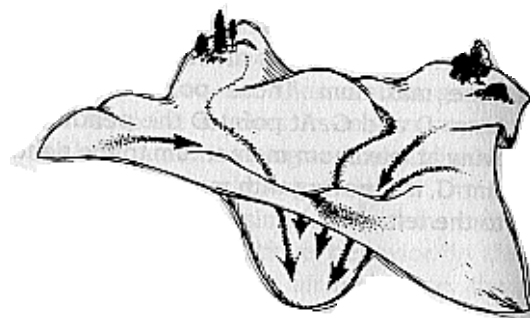
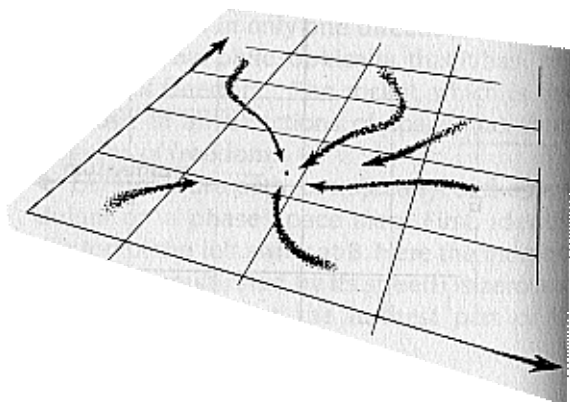
El Modelo del Atractor Intersubjetivo

Vamos a continuar con la explicación de las instrucciones para aplicar la **Matriz del Árbol de Arte** que habíamos empezado en el capítulo II, apartado 2.8. Ahora entraremos en la parte que corresponde al Modelo del Atractor Intersubjetivo.

Después de haber situado la flecha de la percepción en la Matriz esquemática vamos a medir el grado de silencio del yo artístico en cada obra. Para ello tenemos el esquema del atractor, que funciona como un elemento sobre el que situaremos la información.

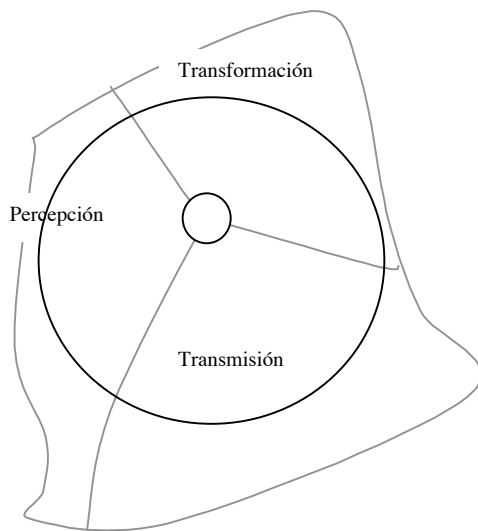
El atractor permite situar la información de un proceso dinámico fásico. El proceso creativo es un proceso en fases y el atractor es una forma que permite recoger la dinámica de un proceso que se realiza en fases, de modo sintético. Este es el motivo por el que lo adopto como un modelo para medir el grado de silencio del yo artístico en cada fase de una obra.

Ahora vamos a observar el dibujo en plano de atractor. Este dibujo representa el atractor desde arriba. Lo he dividido en tres zonas, a las que puse los nombres de percepción, transformación y transmisión. Estas zonas corresponden a las tres fases del proceso creativo: (1) percepción (atención + intención), (2) transformación y (3) transmisión.

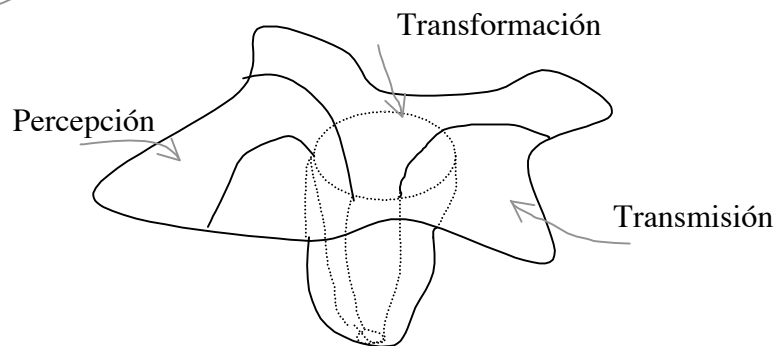


Atractor de punto fijo, esquemas en plano y volumen

De este modo tenemos el atractor dividido en las tres fases del proceso creativo. Ahora pasaremos a ver el atractor en volumen e igualmente situaremos las tres fases en el espacio del atractor.

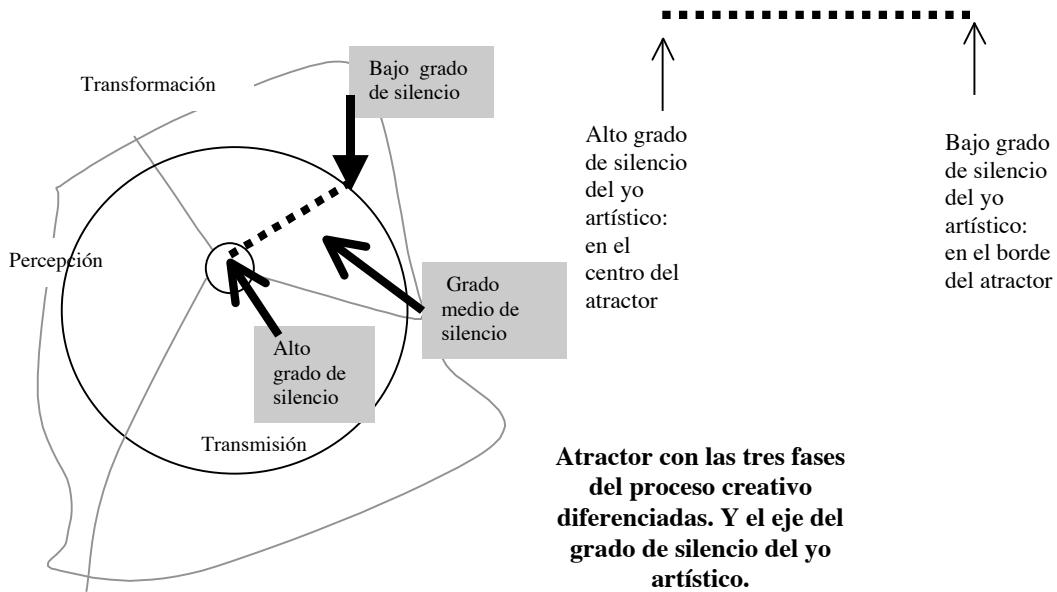


Atractor con las tres fases del proceso creativo diferenciadas.



El atractor visto en volumen y con las tres fases del proceso creativo delimitadas

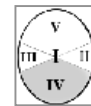
Para situar las referencias al silencio del yo artístico en el atractor vamos a volver a la representación plana. Puede haber varios y distintos grados de silencio del yo artístico en cada obra, porque el silencio del yo artístico se produce en relación con cada una de las fases de distintos modos. Puede haber una obra con un alto grado de silencio del yo artístico en la fase de percepción y un bajo grado de silencio del yo artístico en la fase de transformación y así por delante. La casuística puede ser muy amplia. El eje de graduación del silencio del yo artístico se sitúa entre el punto central del atractor y sus bordes, como veremos en la figura marcada con una flecha.



Ahora que ya conocemos el atractor, que es el soporte para conocer el grado de silencio del yo artístico por fases vamos a aplicarlo a las mismas obras que hemos seleccionado para la aplicación del Modelo del Árbol del Arte (primera parte de la aplicación del manual de instrucciones).

Para ello lo primero que haremos es sistematizar la información sobre la obra por fases, rellenando la **Ficha II: Ficha del silencio del yo artístico por fases**. Esta ficha tiene por objetivo recoger la información sobre las características del paradigma creativo en cada una de las fases en relación con el silencio del yo artístico.

La primera parte de la aplicación de la Matriz del Árbol del Arte, que corresponde al Modelo del Árbol del Arte, nos ha posibilitado situar cada obra en un determinado territorio. Ahora veremos cómo se produce la percepción en las diferentes fases de la creación artística y conocer el grado de silencio del yo artístico en cada fase.



Esquema que indica que la información debe ser rellenada para obras del Territorio IV

5.4.1 Fase de la percepción (atención + intención)

Cada territorio tiene unas especificidades en relación con el silencio del yo artístico **en la fase de la percepción**, pero no en las demás fases. Por eso en la parte de la ficha dedicada a la fase de la percepción hay matrices esquemáticas (las mismas que usamos en la fase anterior) situados en las laterales del texto que señalan que la información debe ser rellenada para el territorio que aparece señalado. Los métodos para silenciar al yo son distintos para una obra en la que la atención está en el T II y una en la que la atención está en el Territorio V. Por ejemplo cuando hablamos de automatismo es distinto

Ficha II:

Ficha del silencio del yo artístico por fases

un automatismo del TII (físico) que un automatismo ligado al T V (transcendental). Por eso es importante saber primero a que territorio pertenece cada obra y luego usar la ficha para situar la información de la obra pero solamente en las casillas que se refieren al territorio de la obra. El territorio de la obra es aquel en que el artista pone la atención. La información sobre el territorio de la atención ayuda a relacionar el paradigma del artista con los métodos de silencio del yo artístico de determinado territorio.

El siguiente paso será medir en una escala de tres categorías, alto-medio-bajo, el silencio del yo artístico en cada una de las fases de percepción, transformación y transmisión. Cada una de las fases tiene un conjunto de criterios sobre los que apoyamos nuestra medición. Estos datos se recogen en la ficha II.

Para la fase de **percepción** después de verificar cómo ha sido la percepción en la ficha II aplicaremos la siguiente escala:

ACTITUD DEL ARTISTA EN RELACIÓN CON LA PERCEPCIÓN

- () Actitud Pasiva, artista como registrador, cede ante la forma, la materia y la energía (**alto grado de silencio del yo artístico**)
- () Actitud Mixta, pasiva en la atención y activa en la intención (**grado medio de silencio del yo artístico**)
- () Actitud Activa, artista como constructor, no cede ante la forma, la materia y la energía (**bajo grado de silencio del yo artístico**)

5.4.2 Fase de la transformación

Los diferentes tipos de paradigmas creativos producen grados diversos de silencio del yo artístico en la fase de la transformación. Estos paradigmas son determinantes del grado de silencio en la transformación.

Los elementos que analizaremos en los distintos paradigmas creativos en relación con la fase de transformación son:

(1) co-creación con la materia, las formas y las energías, internas y externas sin interpretación. El artista cede ante las características del tiempo, del espacio y de la materia de cada uno de los territorios sin interpretarlos, simbolizarlos, representarlos o transformarlos.

Cuando el artista absorbe y refleja la fuerza, la forma, la materia, el tiempo, el espacio o el movimiento sin interpretarlos se produce el silencio del yo artístico, es decir, un grado muy bajo de la presencia del yo artístico, una sintonía, una armonía entre el artista y la realidad. Este tipo de postura favorece la preservación y transmisión de lo que viene directo del mundo externo o interno, con la menor interferencia -o transformación de la información recibida- posible por parte de artista, o sin transformación. El artista actúa como un espejo reflector fiel que no distorsiona la imagen al transmitirla.

(2) co-creación con la materia, las formas y las energías, internas y externas, con diversos niveles e intensidades de interpretación.

Entre el máximo grado y el grado nulo de silencio del yo artístico se encuentran muchas variaciones de intensidad de presencia desarrolladas por el artista. En la fase de la transformación, generalmente, la presencia surge en forma de interpretaciones,

transformaciones o traducciones. Estas interpretaciones pueden tener su origen en la necesidad de resolver conflictos entre el artista y la realidad. Pueden, también, estar provocadas por un miedo inconsciente a conocer la realidad o por la necesidad de limitar el flujo de información para poder trabajar con ella. Se generan tres tipos de actitud en esta fase de transformación artística. La primera es una actitud destructora, con la que el artista reniega de toda información que le venga de fuera. La segunda es una actitud reduccionista, que es utilizada para producir una censura o un corte sobre la información captada. El artista trata de reprimir, encauzar, o acotar la realidad a través de mecanismos de auxilio. La tercera es la actitud constructivista, que le permite mezclar su mundo interior con el mundo externo que observa.

En estas tres actitudes hay un fortalecimiento del yo artístico y el empobrecimiento del contacto con los procesos causales de la realidad, un proceso que puede llegar, en sus fases más intensas, a la destrucción absoluta de lo percibido en la realidad, un alejamiento de la forma, de la materia, del tiempo y espacio experimentados en cada una de las dimensiones de la realidad, y su sustitución por simulacros y otros fenómenos que configuran una nueva realidad.

La fase de la transformación implica absorción, digestión y configuración de la nueva realidad o nueva naturaleza, que se concreta en el uso de signos, símbolos o procesos indiciales de representación. Cuando el grado de presencia del yo artístico en esta fase es muy alto se produce una transformación de la realidad a través de ciertos mecanismos. Entre estos mecanismos de transformación encontramos:

(2.1) *Compensación*: Es un mecanismo que intenta solucionar un conflicto entre lo que l@s artistas piensan que debe ser la realidad y la realidad, que implica una selección de lo que se capta a partir del paradigma creativo que actúa como un filtro para la selección de una idea. Se establecen compensaciones para ajustar lo que se capta a lo que se cree que debe captarse. Básicamente es un mecanismo del Territorio III, por ser intelectual.

(2.2) *Introyección*: L@s artistas utilizan los filtros o modelos tecnológicos, simbólicos, procesuales, estilísticos y lingüísticos desarrollados por otros artistas y por su propia cultura para transformar la realidad. Estos filtros pueden ser los estilos, escuelas, movimientos que se han dado en el arte y que ya están analizados o codificados. Algunos artistas siguen modelos o ejemplos procesuales de otros artistas que consideran buenos, los introyectan. En algunos casos, incluso, parten de un sustituto o representación de la realidad realizado por otros, como por ejemplo cuando un artista usa para pintar una fotografía sacada de un periódico o de un libro, o incluso de una fotografía realizada por el propio artista. Este tipo de actitud puede generar formalismos y modismos, y potenciar los aspectos fenoménicos en detrimento de los causales. En contrapartida, y de modo bastante sorprendente, aumenta el grado de silencio del yo artístico, que puede manifestarse como presencia acumulada de varios yoes artísticos articulados, un tipo de silencio producido por hiperpresencia del yo artístico. La presencia concomitante de varios yoes artísticos invisibles genera silencio del yo artístico, sin embargo, esta hiperpresencia no es conscientemente sentida ni admitida por el artista. Esta hiperpresencia del yo artístico cuestiona el concepto de genialidad en el arte. Básicamente es el mecanismo encontrado en el Territorio III, porque es el territorio de la cultura.

(2.3) *Proyección*: L@s artistas proyectan su mundo interno a la hora de transformar lo que captan; hacen una mezcla de ambos mundos. Aunque en cualquier proceso perceptivo siempre está presente la proyección del mundo interno de quien percibe, en

algunos casos es muy pronunciada esta presencia. Este es un mecanismo frecuente en el Territorio IV y entre los expresionistas. En el expresionismo la transformación de lo percibido se da por la emoción y la subjetividad.

(2.4)- *Desplazamiento*: L@s artistas censuran lo que captan y lo transforman en otro tipo de realidad. Sustituyen lo que captan por algo más acorde con lo que piensan que debe ser la realidad. Es un tipo de comportamiento muy similar a la compensación, solo que más drástico y mucho más ligado al intelecto. En comparación con la proyección que es emocional este es un mecanismo mental intelectual.

(2.5) *Vibración con o Resonancia*: La resonancia puede presentarse bajo dos formas en los paradigmas creativos. En la primera modalidad están l@s artistas que se apoyan en teorías abstractas, filosofías y pensamientos pre-existentes de cualquier campo para encauzar su punto de vista sobre la realidad. Este tipo de postura se conecta hasta cierto punto con la introyección, pero esta última se refiere a la adopción de patrones mucho más rígidos y estructurados para encauzar la realidad. En el caso de la resonancia se trata de aspectos abstractos de la visión del mundo. También es posible que l@s artistas lleguen a este proceso de resonancia a partir de un viaje a su interior, por meditación o por la búsqueda del vaciamiento de su yo artístico. El artista transforma simbólicamente y materializa las ideas que recibe abstractamente. Es un mecanismo más típico del Territorio V.

En el segundo tipo de actitud la resonancia se produce por acoplamiento no-simbólico, no crítico, con la realidad. No transforma lo recibido, cede ante la forma y la materia. Es un proceso típico de un paradigma de silencio del yo artístico y puede darse a través de cualquiera de los territorios. En el caso del Territorio II el artista usa la visión táctil y se acerca mucho a lo que percibe sin transformar. Es una actitud de no transformación muy frecuente en paradigmas creativos de los territorios II, IV y I.

Voy a ordenar estos cinco criterios de análisis en función del grado de silencio del yo artístico al que contribuyen. En una escala de alto, medio y bajo silencio del yo artístico, en la fase de transformación, tenemos:

Para la fase de la **transformación** aplicaremos la siguiente escala:

Alto grado de silencio del yo artístico:	(1) Vibración (2) Introyección
Grado medio de silencio del yo artístico	(3) Compensación
Bajo grado de silencio del yo artístico	(4) Proyección (5) Desplazamiento

5.4.3 Fase de la transmisión

Los paradigmas creativos y los procesos de co-creación durante la transmisión pueden ser de silencio o de presencia del yo artístico, con todos los grados intermedios que llevan de una actitud a otra. En la fase de transmisión lo que importa es ver cómo el

paradigma creativo del artista enfoca la transmisión de los contenidos de la obra que será recibida por el observador. En muchos casos los artistas tienen en cuenta la implicación profunda de los sentidos del observador a través de la construcción de escenarios para que el receptor reviva la misma experiencia vivida por el artista.

Los elementos que observaremos en los paradigmas creativos en relación con la fase de transmisión son:

(1) Si hay o no un apoyo sobre la vista para la transmisión de los contenidos de la obra. Este tipo de paradigma creativo enfoca la transmisión a través de la visión aprendida, cultural.

(2) Si hay o no apoyo en otros sentidos (tacto, olfato, gusto, audición) además de la visión. Este tipo de situación procura que el observador use otros sentidos tradicionales para captar lo que el artista haya percibido antes. La energía, la forma, la materia, el espacio, el tiempo y el movimiento son recibidos a través del sentido del olfato, del gusto, de la audición, del tacto o del cuerpo como un todo. Este tipo de transmisión puede darse a través de una sinestesia, en la forma de extensión ectópica de los órganos o por el uso modificado de los sentidos externos.

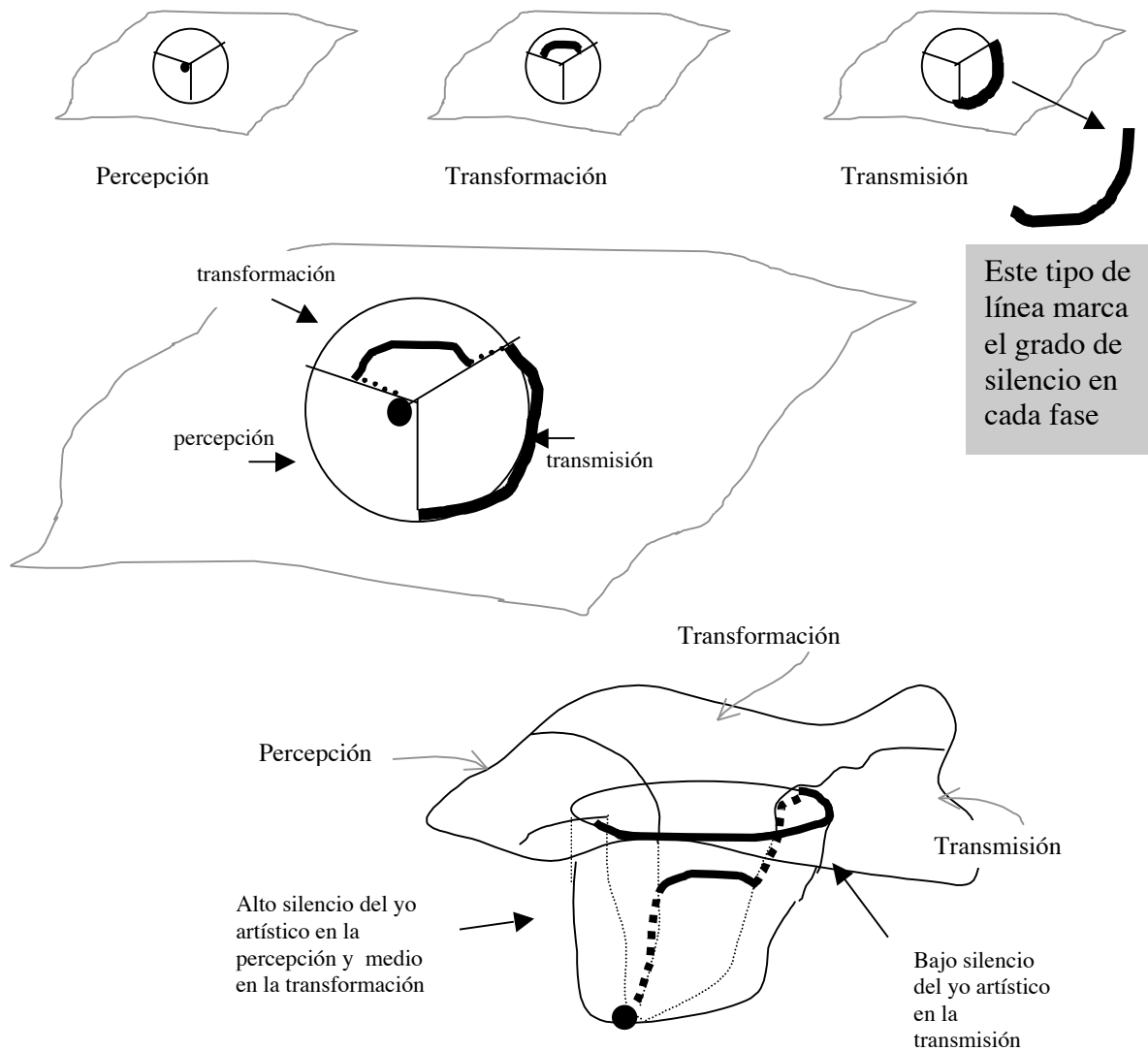
(3) Si hay o no apoyo en los sentidos sutiles para la transmisión y recepción de la energía, la forma, la materia, el tiempo, el espacio y el movimiento.

(4) Si hay o no una construcción de escenarios, creación de maquetas, simulaciones de la experiencia vivida o percibida por el artista para que dicha experiencia se reproduzca en directo y sea vivida –en tiempo y espacio reales- por el observador, a través de cualquiera de sus sentidos tradicionales.

Para la fase de **transmisión** aplicamos la siguiente escala:

- (1) Construcción de escenarios para la captación por el receptor de la experiencia previamente experimentada por l@s artistas. Implica juntar la fase de percepción con la fase de transmisión sin pasar por una traducción. Favorece un **alto grado de silencio del yo artístico**. Mezcla de la fase de transmisión con la fase de percepción.
- (2) Apoyo en los sentidos sutiles de los receptores. Favorece un **alto grado de silencio del yo artístico** .
- (3) Apoyo en otros sentidos tradicionales en la recepción de fuerza, forma, materia, tiempo, espacio y movimientos interiores y exteriores. Favorece un **grado medio de silencio del yo artístico**.
- (4) Apoyo exclusivo en la visión para la recepción de las energías, la forma, la materia, el tiempo, el espacio y los movimientos interiores y exteriores. Favorece un **bajo grado de silencio del yo artístico**.

Cuando tenemos todos estos datos recogidos en la ficha II podemos dibujar los atractores específicos de cada caso a analizar. Para ello situamos la información en la planta del atractor de cada fase. Luego, con esta información, dibujamos un atractor síntesis. El dibujo en volumen solo se hace para el atractor síntesis. Esta información la marcamos con una línea más gruesa. El grado de silencio del yo –si se produce en el caso analizado- está siempre situada en el centro y se representa con un punto en la zona de la fase a la que corresponda. Los demás grados de silencio se representan con líneas concéntricas marcadas en la porción de la fase analizada. Por ejemplo para una obra hipotética que fuera de alto silencio del yo artístico en la fase de percepción, grado medio en la fase de transformación y bajo grado en la fase de transmisión en atractor síntesis sería:



Voy a aplicar la ficha II para cada una de las siete obras previamente seleccionadas. Cuando aplicamos este modelo a varias obras de distintas épocas y medios podemos compararlas. El Modelo del Atractor, así como el Modelo del Árbol del Arte nos ayudan a sacar conclusiones sobre los aspectos fásicos del proceso creativo. El tipo de conclusiones es distinta a aquellas que podemos obtener cuando analizamos las obras desde una perspectiva monolítica en relación con sus fases de creación.

5.5

Aplicación del Modelo del Atractor Intersubjetivo a algunas obras

Voy a aplicar el Modelo del Atractor Intersubjetivo a siete obras seleccionadas como ejemplo de cómo usar esta segunda parte de la Matriz del Árbol del Arte. He elegido obras en función del territorio de la atención en la fase de percepción. Así tenemos una obra para cada territorio, y excepcionalmente tres obras para el Territorio II.

El criterio que utilizo para la selección de obras es el de su ejemplaridad. Así, he optado por presentar los casos que, desde mi punto de vista, pueden ser significativos como ejemplos. Tres son obras en las que el paradigma creativo del artista se sitúa en el Territorio II. Procesualmente son obras muy similares, con la intención de poner en evidencia la sutileza del modelo para el análisis del grado de silencio del yo artístico, incluso en procesos aparentemente iguales, cuando lo aplicamos a las distintas fases del proceso creativo. Las otras cuatro son obras en las que la atención de los artistas se sitúa en los otros territorios y que son muy distintas tanto procesualmente como en relación con el tiempo histórico al que pertenecen. En relación con los demás territorios, con excepción del caso del Territorio II, he optado por la aplicación del modelo a obras de distintos medios y períodos históricos que, consideradas en su conjunto, son suficientes para ilustrar la aplicación que hago del modelo. Repito aquí la misma lista de obras seleccionadas, a las que ya hemos aplicado la primera parte de la Matriz, que corresponde al Modelo del Árbol del Arte:

Obra nº 1 (atención en T II): *Plaques de couleur*, Bernard Borgeau, 1969.

Obra nº 2 (atención en T II): *Sismografías de trayecto*, Cristina Miranda, 1998.

Obra nº 3 (atención en T II): *Dibujo Instamatic*, Mikel Barceló, 1979.

Obra nº 4 (atención en el TIII): *Les demoiselles d' Avignon*, Picasso, 1937.

Obra nº 5 (atención en el T IV): *Celdas VII*, Louise Bourgeois, 1998.

Obra nº 6 (atención en el T V): *Liber Divinorum Operum*, Hildegard von Bingen, siglo XIII.

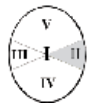
Obra nº 7 (atención en el T I): *La Plissure du Texte*, Roy Ascott, 1983.

FICHA II

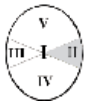
1. Obra: *Plaques de couleur, Plaques de aluminium, Bernard Borgeau, 1969.*

I. FASE DE PERCEPCIÓN

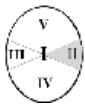
Sobre los sentidos físicos externos



(1) Uso no modificado de los cinco sentidos humanos, con predominio del sentido de la vista sobre los demás sentidos; uso no modificado pero ampliado de los cinco sentidos: el artista se adapta al tiempo, espacio, materia y forma de lo observado. Su punto de vista físico, espacio-temporal deja de ser su referente



(2) Predominio de los otros sentidos tradicionales no modificados (tacto, audición, olfato, gusto), en detrimento de la visión



(3) La modificación de los sentidos tradicionales físicos

(3.1) Expansiones trans-sensoriales de los sentidos tal y como sucede en la visión táctil, en el tacto vidente (percepción de colores a través del tacto) o sinestesia. La acción combinada y superposición de diferentes sentidos tradicionales del tacto, olfato, paladar y audición, modificando, complementando o eliminando la aportación del sentido de la vista durante la captación de la información, justo en el proceso perceptivo que da origen a la obra de arte



(3.2) Ampliación de bandas perceptivas a través de instrumentos artificiales, lentes, microscopios, telescopios o el cuerpo como sensor



(3.3) La restricción sensorial



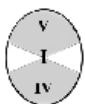
(3.4) Escisión de los órganos de los sentidos del cuerpo con la sustitución de los sentidos humanos por extensiones ectópicas artificiales como por ejemplo órganos ectópicos, otros cuerpos humanos, aparatos ectópicos o incluso de obras de arte como sensores sensibles desplazados



(3.5) Anulación sensorial y experiencias de privación sensorial

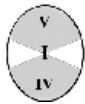


Sobre los estados alterados de consciencia y los sentidos sutiles

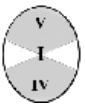


(4) Los estados alterados de consciencia para la incorporación de sentidos sutiles o la ampliación de las bandas perceptivas desde una perspectiva multidimensional. El proceso actúa como agente revelador

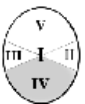
de lo que es inasible, invisible, incorpóreo. Es capaz de dotar de presencia algo que proviene del mundo sutil, una presencia formal se puede ver y estudiar



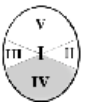
(4.1) Uso de procesos de telepatía



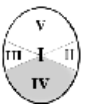
(4.2) El uso del cuerpo humano como antena para captar lo sutil



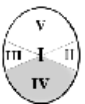
(4.3) Registros de procesos oníricos en sueños o ensueños, imágenes hipnagógicas – técnica Ganzfeld- e hipnapómpicas



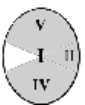
(4.4) Visualizaciones, registros icónicos, indiciales y simbólicos de sonidos e imágenes mentales



(4.5) Autocontemplación y registros de memoria personal y colectiva, registros de tiempo vital, psicológico

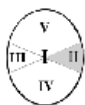


(4.6) Empleo de drogas alucinógenas o alcohol

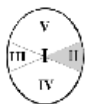


(4.7) Prácticas de desplazamiento de la atención, concentración y meditación

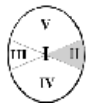
(4.8) Uso de automatismos, lo que produce similaridad procesual de fenómenos naturales en los que el artista es un intermediario que pone las condiciones para que el proceso natural, psicológico o sutil se revele



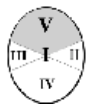
(4.8.1) Automatismos energéticos (huellas de la vibración)



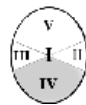
(4.8.2) Automatismos químicos (huellas de las reacciones químicas matéricas)



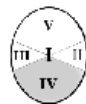
(4.8.3) Automatismos mecánicos (huellas por presión)



(4.8.4) Automatismos formales / huellas de arquetipos



(4.8.5) Automatismos psíquicos: automatismos puros y surrealistas, métodos de azar y aleatoriedad psicológica (escritura automática, cadáveres exquisitos, asociación de ideas)



(4.8.6) Automatismos espirituales por trances hipnóticos, mediúnicos o rituales; captación de formas de pensamiento por mediuns clarividentes



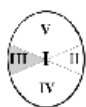
Sobre la trans-disciplinariedad sinestésica



(5) Trans-disciplinariedad sinestésica



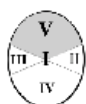
Sobre la co-creación con la cultura



(6) Métodos intelectuales: uso de modelos tecnológicos, perceptivos, procesuales y lingüísticos



Sobre la co-creación con la inteligencia de la naturaleza



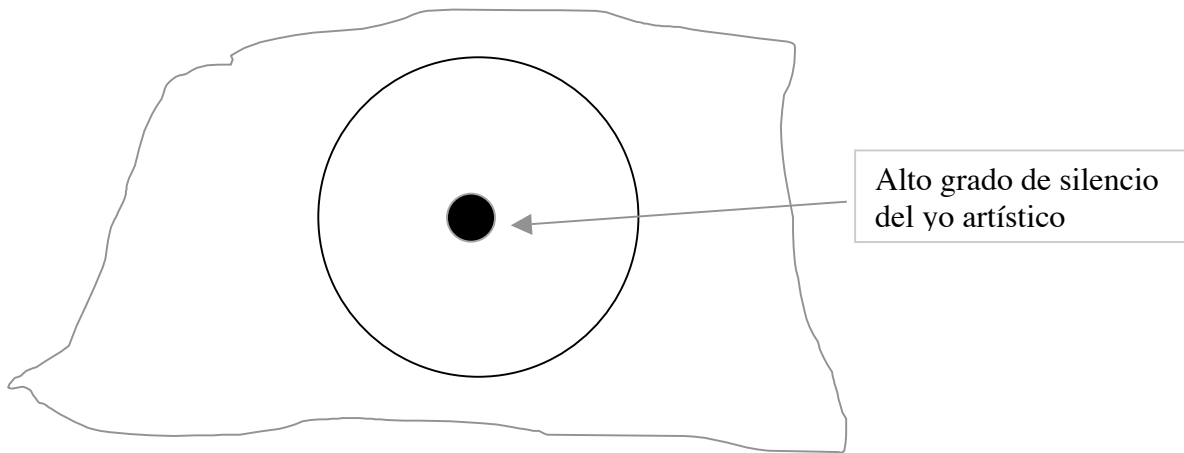
(7) Uso de modelos arquetípicos simbólicos y procesos matemáticos y geométricos (sección áurea, geometrías divinas)



ACTITUD DEL ARTISTA EN RELACIÓN CON LA PERCEPCIÓN

- (x) Actitud Pasiva, artista como registrador, cede ante la forma, la materia y la energía (**alto grado de silencio del yo artístico**)
() Actitud Mixta, pasiva en la atención y activa en la intención (**grado medio de silencio del yo artístico**)
() Actitud Activa, artista como constructor, no cede ante la forma, la materia y la energía (**bajo grado de silencio del yo artístico**)

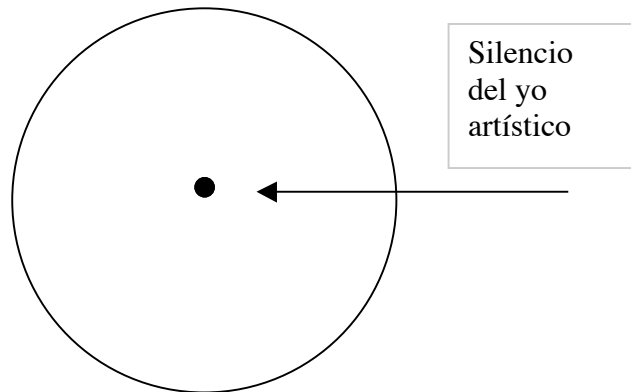
ESQUEMA DEL ATRACTOR DE PERCEPCIÓN



II- FASE DE TRANSFORMACIÓN

- | | |
|--------------------|-------------------------------------|
| (1) Compensación | <input type="checkbox"/> |
| (2) Introyección | <input type="checkbox"/> |
| (3) Desplazamiento | <input type="checkbox"/> |
| (4) Vibración con | <input checked="" type="checkbox"/> |
| (5) Proyección | <input type="checkbox"/> |

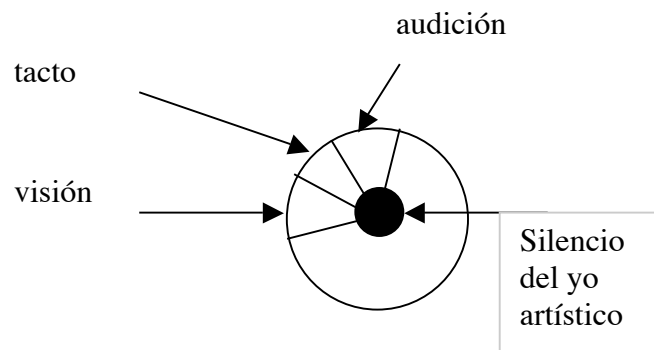
ESQUEMA DEL ATRACTOR DE TRANSFORMACIÓN



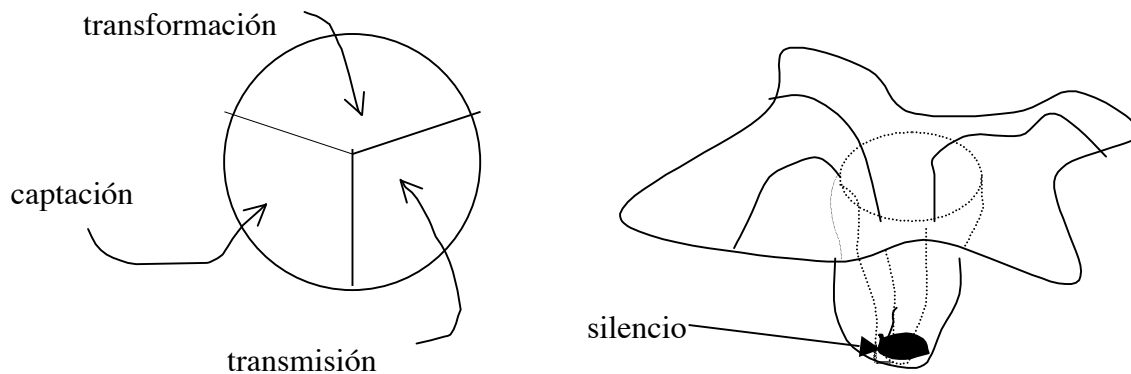
III- FASE DE TRANSMISIÓN

- (1) Apoyo exclusivo en la visión para la recepción □
- (2) Apoyo en otros sentidos tradicionales en la recepción ■
- (3) Apoyo en los sentidos sutiles de los receptores □
- (4) Construcción de escenarios para la captación por el receptor ■
- (5) Mezcla de la fase de transmisión con la fase de percepción ■

ESQUEMA DEL ATRACTOR DE TRANSMISIÓN



ESQUEMA SÍNTESIS DEL ATRACTOR DE SILENCIO DEL YO ARTÍSTICO

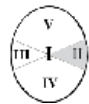


FICHA II

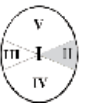
2. Obra: *Sismografías de trayecto*, Cristina Miranda, 1998

I. FASE DE PERCEPCIÓN

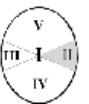
Sobre los sentidos externos



(1) Uso no modificado de los cinco sentidos humanos, con predominio del sentido de la vista sobre los demás sentidos; uso no modificado pero ampliado de los cinco sentidos: el artista se adapta al tiempo, espacio, materia y forma de lo observado. Su punto de vista físico, espacio-temporal deja de ser su referente



(2) Predominio de los otros sentidos tradicionales no modificados (tacto, audición, olfato, gusto), en detrimento de la visión



(3) La modificación de los sentidos tradicionales físicos

(3.1) Expansiones trans-sensoriales de los sentidos tal y como sucede en la visión táctil, en el tacto vidente (percepción de colores a través del tacto) o sinestesia. La acción combinada y superposición de diferentes sentidos tradicionales del tacto, olfato, paladar y audición, modificando, complementando o eliminando la aportación del sentido de la vista durante la captación de la información, justo en el proceso perceptivo que da origen a la obra de arte

(3.2) Ampliación de bandas perceptivas a través de instrumentos artificiales, lentes, microscopios, telescopios o el cuerpo como sensor



(3.3) La restricción sensorial



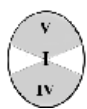
(3.4) Escisión de los órganos de los sentidos del cuerpo con la sustitución de los sentidos humanos por extensiones ectópicas artificiales como por ejemplo órganos ectópicos, otros cuerpos humanos, aparatos ectópicos o incluso de obras de arte como sensores sensibles desplazados



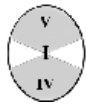
(3.5) Anulación sensorial y experiencias de privación sensorial



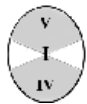
Sobre los estados alterados de conciencia y los sentidos sutiles



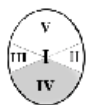
(4) Los estados alterados de conciencia para la incorporación de sentidos sutiles o la ampliación de las bandas perceptivas desde una perspectiva multidimensional. El proceso actúa como agente revelador de lo que es inasible, invisible, incorpóreo. Es capaz de dotar de presencia algo que proviene del mundo sutil, una presencia formal se puede ver y estudiar



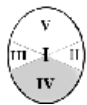
(4.1) Uso de procesos de telepatía



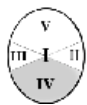
(4.2) El uso del cuerpo humano como antena para captar lo sutil



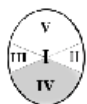
(4.3) Registros de procesos oníricos en sueños o ensueños, imágenes hipnagógicas – técnica Ganzfeld- e hipnapómpicas



(4.4) Visualizaciones, registros icónicos, indiciales y simbólicos de sonidos e imágenes mentales

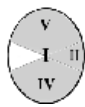


(4.5) Autocontemplación y registros de memoria personal y colectiva, registros de tiempo vital, psicológico



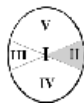
(4.6) Empleo de drogas alucinógenas o alcohol



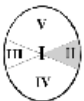


(4.7) Prácticas de desplazamiento de la atención, concentración y meditación;

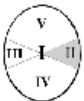
(4.8) Uso de automatismos, lo que produce similitud procesual de fenómenos naturales en los que el artista es un intermediario que pone las condiciones para que el proceso natural, psicológico o sutil se revele.



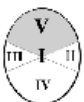
(4.8.1) Automatismos energéticos (huellas de la vibración)



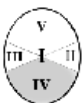
(4.8.2) Automatismos químicos (huellas de las reacciones químicas matéricas)



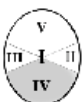
(4.8.3) Automatismos mecánicos (huellas por presión)



(4.8.4) Automatismos formales / huellas de arquetipos

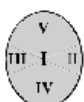


(4.8.5) Automatismos psíquicos: automatismos puros y surrealistas, métodos de azar y aleatoriedad psicológica (escritura automática, cadáveres exquisitos, asociación de ideas)



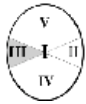
(4.8.6) Automatismos espirituales por trances hipnóticos, mediúnicos o rituales; captación de formas de pensamiento por mediuns clarividentes

Sobre la trans-disciplinaridad



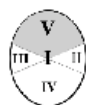
(5) Trans-disciplinaridad sinestésica

Sobre la co-creación con la cultura



(6) Métodos intelectuales: uso de modelos tecnológicos, perceptivos, procesuales y lingüísticos

Sobre la co-creación con la inteligencia de la naturaleza



(7) Uso de modelos arquetípicos simbólicos y procesos matemáticos y geométricos (sección áurea, geometrías divinas);

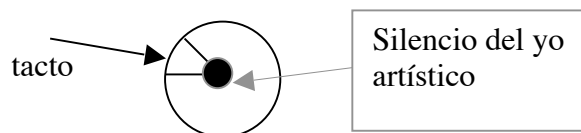
ACTITUD DEL ARTISTA EN RELACIÓN CON LA PERCEPCIÓN

(x) Actitud Pasiva, artista como registrador, cede ante la forma, la materia y la energía (**alto grado de silencio del yo artístico**)

() Actitud Mixta, pasiva en la atención y activa en la intención (**grado medio de silencio del yo artístico**)

() Actitud Activa, artista como constructor, no cede ante la forma, la materia y la energía (**bajo grado de silencio del yo artístico**)

ESQUEMA DEL ATRACTOR DE PERCEPCIÓN



II. FASE DE TRANSFORMACIÓN

(1) Compensación

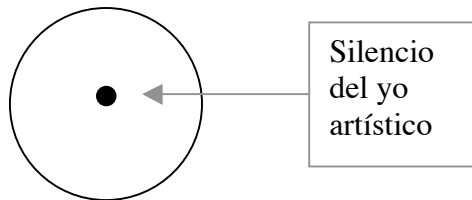
(2) Introyección

(3) Desplazamiento

(4) Vibración con

(5) Proyección

ESQUEMA DEL ATRACTOR DE TRANSFORMACIÓN

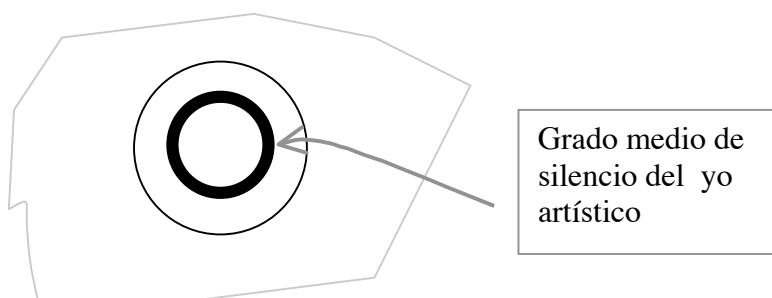


III- FASE DE TRANSMISIÓN

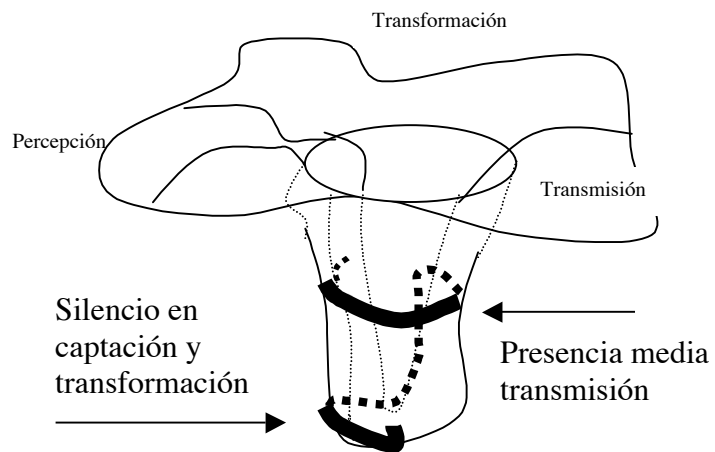
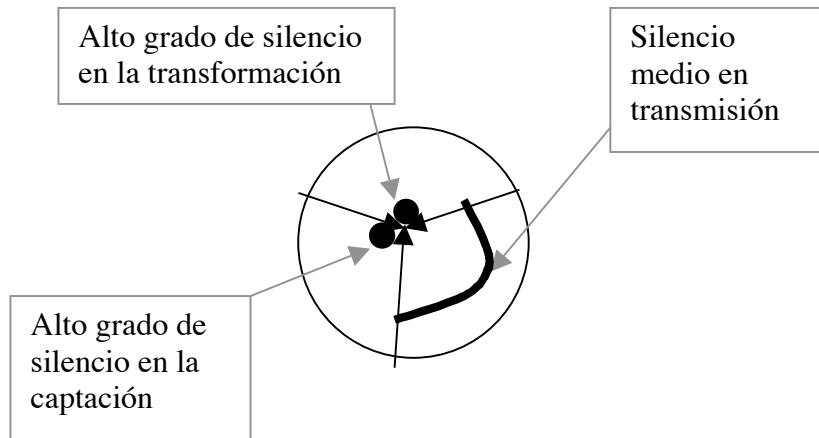
- (1) Apoyo exclusivo en la visión para la recepción.
- (2) Apoyo en otros sentidos tradicionales en la recepción.
- (3) Apoyo en los sentidos sutiles de los receptores.
- (4) Construcción de escenarios para la captación por el receptor.
- (5) Mezcla de la fase de transmisión con la fase de percepción



ESQUEMA DEL ATRACTOR DE TRANSMISIÓN



ESQUEMA SÍNTESIS DEL ATRACTOR DE PRESENCIA DEL YO ARTÍSTICO

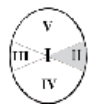


FICHA II

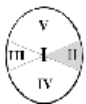
3. Obra: *Dibujo Instamatic*, Mikel Barceló, 1978.

I. FASE DE PERCEPCIÓN

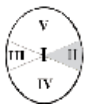
Sobre los sentidos físicos externos



(1) Uso no modificado de los cinco sentidos humanos, con predominio del sentido de la vista sobre los demás sentidos; uso no modificado pero ampliado de los cinco sentidos: el artista se adapta al tiempo, espacio, materia y forma de lo observado. Su punto de vista físico, espacio-temporal deja de ser su referente



(2) Predominio de los otros sentidos tradicionales no modificados (tacto, audición, olfato, gusto), en detrimento de la visión



(3) La modificación de los sentidos tradicionales físicos



(3.1) Expansiones trans-sensoriales de los sentidos tal y como sucede en la visión táctil, en el tacto vidente (percepción de colores a través del tacto) o sinestesia. La acción combinada y superposición de diferentes sentidos tradicionales del tacto, olfato, paladar y audición, modificando, complementando o eliminando la aportación del sentido de la vista durante la captación de la información, justo en el proceso perceptivo que da origen a la obra de arte



(3.2) Ampliación de bandas perceptivas a través de instrumentos artificiales, lentes, microscopios, telescopios o el cuerpo como sensor



(3.3) La restricción sensorial



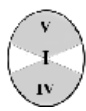
(3.4) Escisión de los órganos de los sentidos del cuerpo con la sustitución de los sentidos humanos por extensiones ectópicas artificiales como por ejemplo órganos ectópicos, otros cuerpos humanos, aparatos ectópicos o incluso de obras de arte como sensores sensibles desplazados



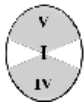
(3.5) Anulación sensorial y experiencias de privación sensorial



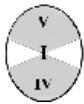
Sobre los estados alterados de conciencia y los sentidos sutiles



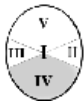
(4) Los estados alterados de conciencia para la incorporación de sentidos sutiles o la ampliación de las bandas perceptivas desde una perspectiva multidimensional. El proceso actúa como agente revelador de lo que es inasible, invisible, incorpóreo. Es capaz de dotar de presencia algo que proviene del mundo sutil, una presencia formal se puede ver y estudiar



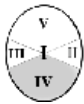
(4.1) Uso de procesos de telepatía



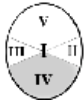
(4.2) El uso del cuerpo humano como antena para captar lo sutil



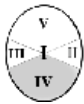
(4.3) Registros de procesos oníricos en sueños o ensueños, imágenes hipnagógicas – técnica Ganzfeld- e hipnapómpicas



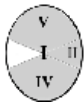
(4.4) Visualizaciones, registros icónicos, indiciales y simbólicos de sonidos e imágenes mentales



(4.5) Autocontemplación y registros de memoria personal y colectiva, registros de tiempo vital, psicológico

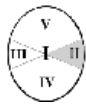


(4.6) Empleo de drogas alucinógenas o alcohol

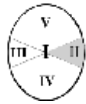


(4.7) Prácticas de desplazamiento de la atención, concentración y meditación

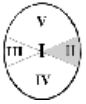
(4.8) Uso de automatismos, lo que produce similaridad procesual de fenómenos naturales en los que el artista es un intermediario que pone las condiciones para que el proceso natural, psicológico o sutil se revele



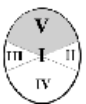
(4.8.1) Automatismos energéticos (huellas de la vibración)



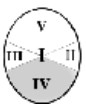
(4.8.2) Automatismos químicos (huellas de las reacciones químicas matéricas)



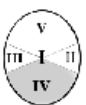
(4.8.3) Automatismos mecánicos (huellas por presión)



(4.8.4) Automatismos formales / huellas de arquetipos



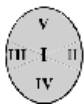
(4.8.5) Automatismos psíquicos: automatismos puros y surrealistas, métodos de azar y aleatoriedad psicológica (escritura automática, cadáveres exquisitos, asociación de ideas)



(4.8.6) Automatismos espirituales por trances hipnóticos, mediúnicos o rituales; captación de formas de pensamiento por mediuns clarividentes



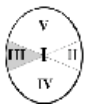
Sobre la trans-disciplinaridad



(5) Trans-disciplinaridad sinestésica



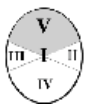
Sobre la co-creación con la cultura



(6) Métodos intelectuales: uso de modelos tecnológicos, perceptivos, procesuales y lingüísticos



Sobre la co-creación con la inteligencia de la naturaleza



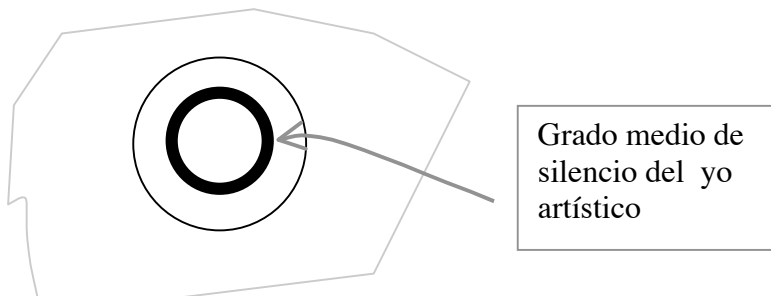
(7) Uso de modelos arquetípicos simbólicos y procesos matemáticos y geométricos (sección áurea, geometrías divinas)



ACTITUD DEL ARTISTA EN RELACIÓN CON LA PERCEPCIÓN

- () Actitud Pasiva, artista como registrador, cede ante la forma, la materia y la energía (**alto grado de silencio del yo artístico**)
(x) Actitud Mixta, pasiva en la atención y activa en la intención (**grado medio de silencio del yo artístico**)
() Actitud Activa, artista como constructor, no cede ante la forma, la materia y la energía (**bajo grado de silencio del yo artístico**)

ESQUEMA DEL ATRACTOR DE PERCEPCIÓN

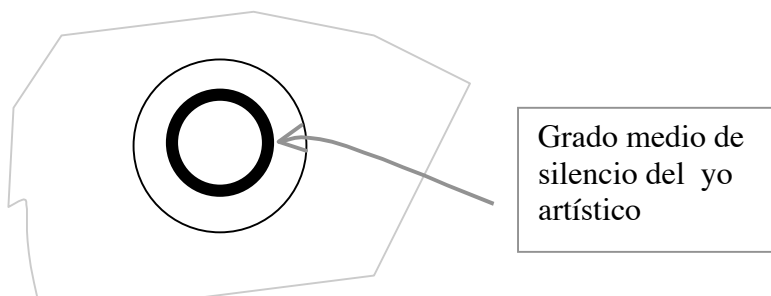


II. FASE DE TRANSFORMACIÓN

- (1) Compensación
- (2) Introyección
- (3) Desplazamiento
- (4) Vibración con
- (5) Proyección



ESQUEMA DEL ATRACTOR DE TRANSFORMACIÓN

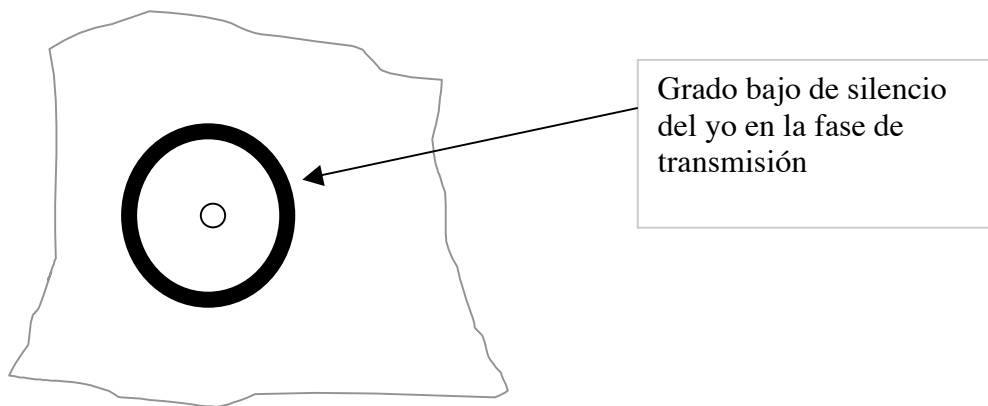


III. FASE DE TRANSMISIÓN

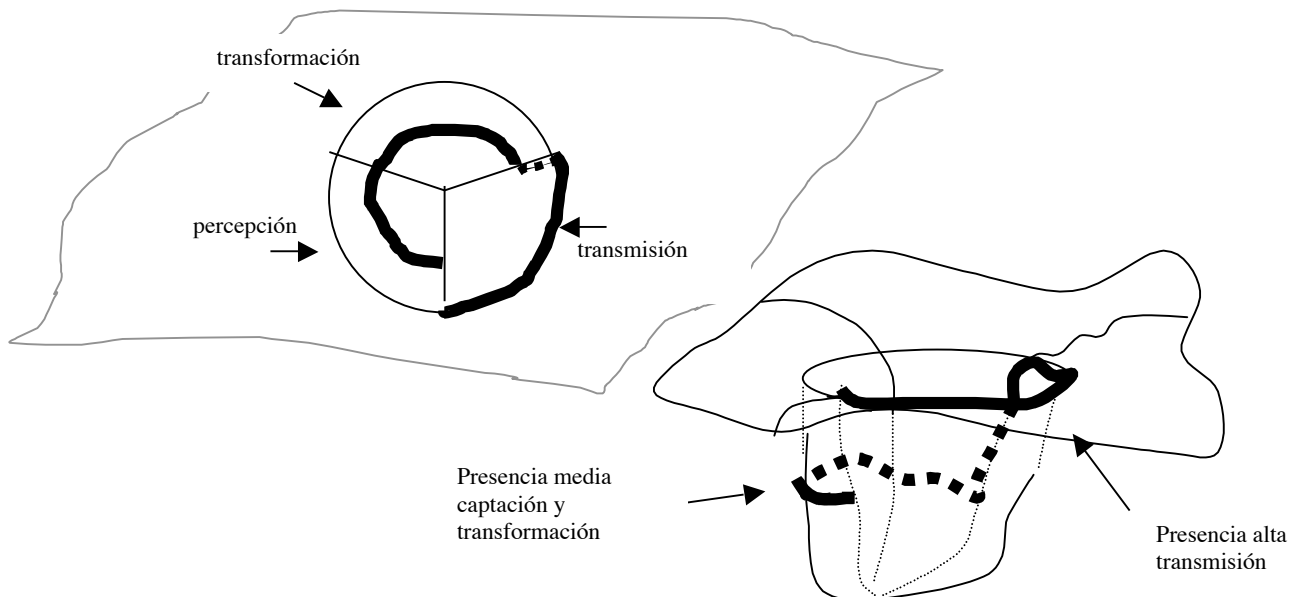
- (1) Apoyo exclusivo en la visión para la recepción
- (2) Apoyo en otros sentidos tradicionales en la recepción
- (3) Apoyo en los sentidos sutiles de los receptores
- (4) Construcción de escenarios para la captación por el receptor
- (5) Mezcla de la fase de transmisión con la fase de percepción



ESQUEMA DEL ATRACTOR DE TRANSMISIÓN



ESQUEMA SÍNTESIS DEL ATRACTOR DE PRESENCIA DEL YO ARTÍSTICO

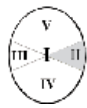


FICHA II

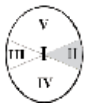
4. Obra: *Les demoiselles d'Avignon/Las señoritas de Avignon*, Pablo Picasso, 1907.

I. FASE DE PERCEPCIÓN

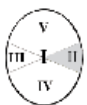
Sobre los sentidos físicos externos



(1) Uso no modificado de los cinco sentidos humanos, con predominio del sentido de la vista sobre los demás sentidos; uso no modificado pero ampliado de los cinco sentidos: el artista se adapta al tiempo, espacio, materia y forma de lo observado. Su punto de vista físico, espacio-temporal deja de ser su referente



(2) Predominio de los otros sentidos tradicionales no modificados (tacto, audición, olfato, gusto), en detrimento de la visión



(3) La modificación de los sentidos tradicionales físicos



(3.1) Expansiones trans-sensoriales de los sentidos tal y como sucede en la visión táctil, en el tacto vidente (percepción de colores a través del tacto) o sinestesia. La acción combinada y superposición de diferentes sentidos tradicionales del tacto, olfato, paladar y audición modificando, complementando o eliminando la aportación del sentido de la vista durante la captación de la información, justo en el proceso perceptivo que da origen a la obra de arte



(3.2) Ampliación de bandas perceptivas a través de instrumentos artificiales, lentes, microscopios, telescopios o el cuerpo como sensor



(3.3) La restricción sensorial



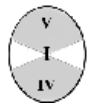
(3.4) Escisión de los órganos de los sentidos del cuerpo con la sustitución de los sentidos humanos por extensiones ectópicas artificiales como por ejemplo órganos ectópicos, otros cuerpos humanos, aparatos ectópicos o incluso de obras de arte como sensores sensibles desplazados



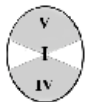
(3.5) Anulación sensorial y experiencias de privación sensorial



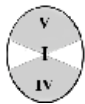
Sobre los estados alterados de conciencia y los sentidos sutiles



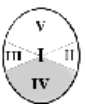
(4) Los estados alterados de conciencia para la incorporación de sentidos sutiles o la ampliación de las bandas perceptivas desde una perspectiva multidimensional. El proceso actúa como agente revelador de lo que es inasible, invisible, incorpóreo. Es capaz de dotar de presencia algo que proviene del mundo sutil, una presencia formal se puede ver y estudiar



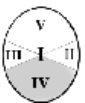
(4.1) Uso de procesos de telepatía



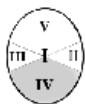
(4.2) El uso del cuerpo humano como antena para captar las fuerzas sutiles



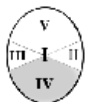
(4.3) Registros de procesos oníricos en sueños o ensueños, imágenes hipnagógicas – técnica Ganzfeld- e hipnapómpicas



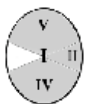
(4.4) Visualizaciones, registros icónicos, indiciales y simbólicos de sonidos e imágenes mentales



(4.5) Autocontemplación y registros de memoria personal y colectiva, registros de tiempo vital, psicológico

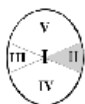


(4.6) Empleo de drogas alucinógenas o alcohol





(4.7) Prácticas de desplazamiento de la atención, concentración y meditación


(4.8) Uso de automatismos, lo que produce similaridad procesual con los fenómenos de cada uno de los territorios. El artista es un intermediario que pone las condiciones para que el proceso natural, psicológico o sutil se revele





(4.8.1) Automatismos energéticos (huellas de la vibración)

 (4.8.2) Automatismos químicos (huellas de las reacciones químicas matéricas)


 (4.8.3) Automatismos mecánicos (huellas)

 (4.8.4) Automatismos formales / huellas de arquetipos


 (4.8.5) Automatismos psíquicos: automatismos puros y surrealistas, métodos de azar y aleatoriedad psicológica (escritura automática, cadáveres exquisitos, asociación de ideas)

 (4.8.6) Automatismos espirituales por trances hipnóticos, mediúnicos o rituales; captación de formas de pensamiento por mediuns clarividentes


Sobre la trans-disciplinariedad

 (5) Trans-disciplinariedad sinestésica

Sobre la co-creación con cultura

 (6) Métodos intelectuales: uso de modelos tecnológicos, perceptivos, procesuales y lingüísticos

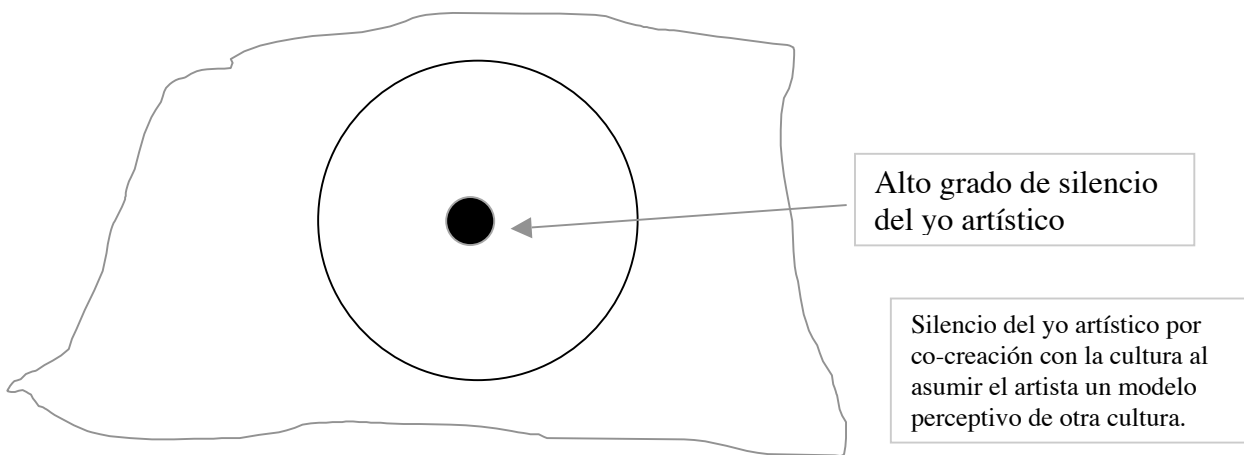
Sobre la co-creación con la inteligencia de la naturaleza

 (7) Uso de modelos arquetípicos simbólicos y procesos matemáticos y geométricos (sección áurea, geometrías divinas)

ACTITUD DEL ARTISTA EN RELACIÓN CON LA PERCEPCIÓN

- (x) Actitud Pasiva, artista como registrador, cede ante la forma, la materia y la energía (**alto grado de silencio del yo artístico**)
() Actitud Mixta, pasiva en la atención y activa en la intención (**grado medio de silencio del yo artístico**)
() Actitud Activa, artista como constructor, no cede ante la forma, la materia y la energía (**bajo grado de silencio del yo artístico**)

ESQUEMA DEL ATRACTOR DE PERCEPCIÓN

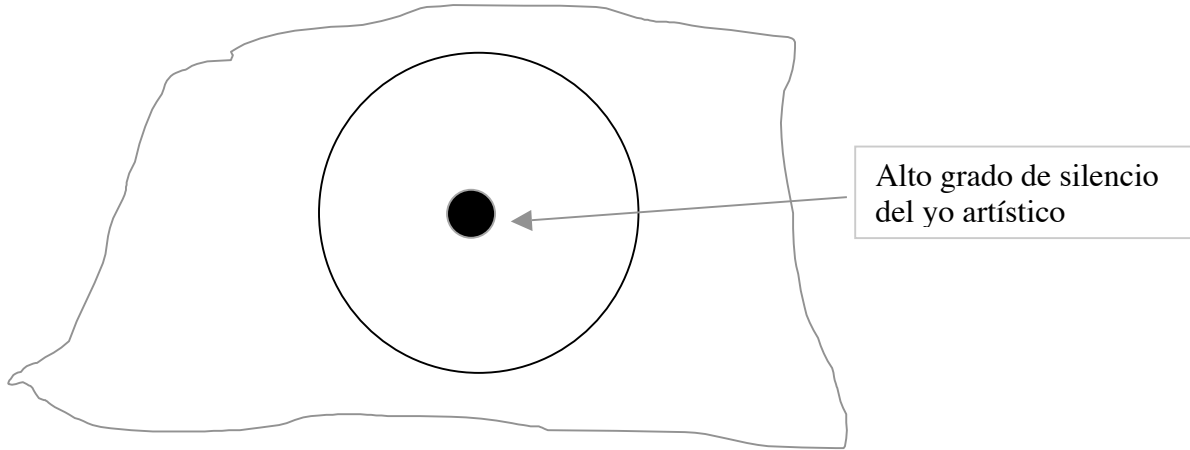


II. FASE DE TRANSFORMACIÓN

- (1) Compensación
(2) Introyección
(3) Desplazamiento
(4) Vibración con
(5) Proyección



ESQUEMA DEL ATRACTOR DE TRANSFORMACIÓN

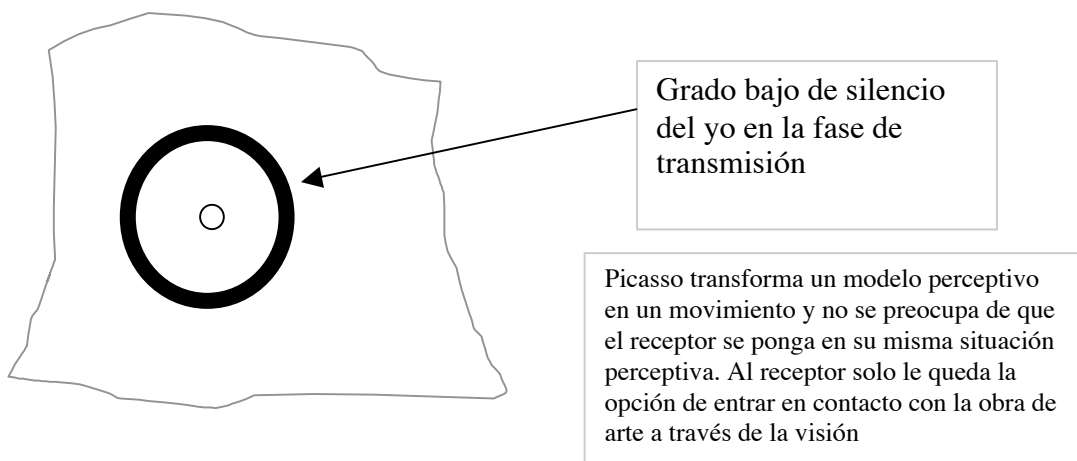


III. FASE DE TRANSMISIÓN

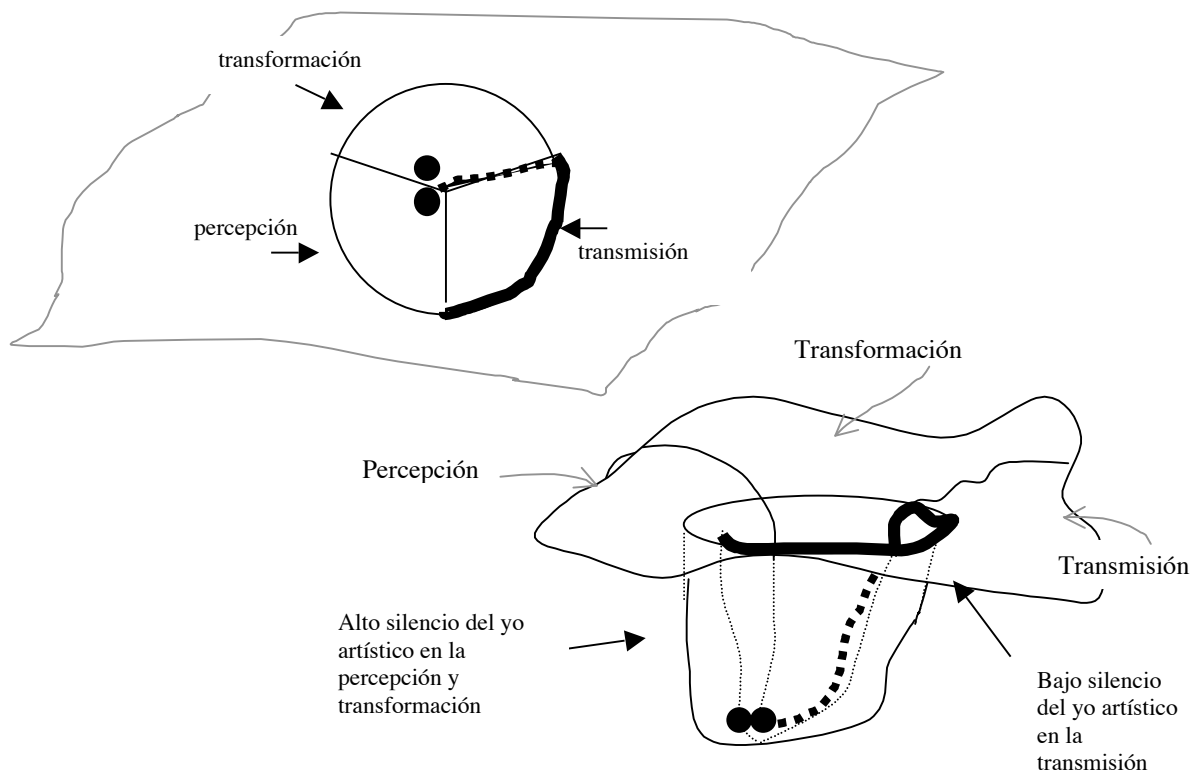
- (1) Apoyo exclusivo en la visión para la recepción
- (2) Apoyo en otros sentidos tradicionales en la recepción
- (3) Apoyo en los sentidos sutiles de los receptores
- (4) Construcción de escenarios para la captación por el receptor
- (5) Mezcla de la fase de transmisión con la fase de percepción



ESQUEMA DEL ATRACTOR DE TRANSMISIÓN



ESQUEMA SÍNTESIS DEL ATRACTOR DE PRESENCIA DEL YO ARTÍSTICO



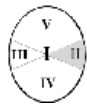
Silencio del yo artístico por introyección de un modelo perceptivo ajeno que genera un proceso de transformación a través de los ojos de otros.

FICHA II

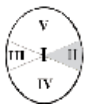
5. Obra: *Celda VII*, Louise Bourgeois, 1998.

I. FASE DE PERCEPCIÓN

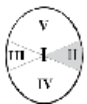
Sobre los sentidos físicos externos



(1) Uso no modificado de los cinco sentidos humanos, con predominio del sentido de la vista sobre los demás sentidos; uso no modificado pero ampliado de los cinco sentidos: el artista se adapta al tiempo, espacio, materia y forma de lo observado. Su punto de vista físico, espacio-temporal deja de ser su referente



(2) Predominio de los otros sentidos tradicionales no modificados (tacto, audición, olfato, gusto), en detrimento de la visión



(3) La modificación de los sentidos tradicionales físicos

(3.1) Expansiones trans-sensoriales de los sentidos tal y como sucede en la visión táctil, en el tacto vidente (percepción de colores a través del tacto) o sinestesia. La acción combinada y superposición de diferentes sentidos tradicionales del tacto, olfato, paladar y audición modificando, complementando o eliminando la aportación del sentido de la vista durante la captación de la información, justo en el proceso perceptivo que da origen a la obra de arte

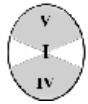
(3.2) Ampliación de bandas perceptivas a través de instrumentos artificiales, lentes, microscopios, telescopios o el cuerpo como sensor

(3.3) La restricción sensorial

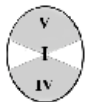
(3.4) Escisión de los órganos de los sentidos del cuerpo con la sustitución de los sentidos humanos por extensiones ectópicas artificiales como por ejemplo órganos ectópicos, otros cuerpos humanos, aparatos ectópicos o incluso de obras de arte como sensores sensibles desplazados

(3.5) Anulación sensorial y experiencias de privación sensorial

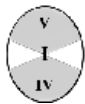
Sobre los estados alterados de conciencia y los sentidos sutiles



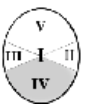
(4) Los estados alterados de conciencia para la incorporación de sentidos sutiles o la ampliación de las bandas perceptivas desde una perspectiva multidimensional. El proceso actúa como agente revelador de lo que es inasible, invisible, incorpóreo. Es capaz de dotar de presencia algo que proviene del mundo sutil, una presencia formal se puede ver y estudiar



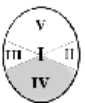
(4.1) Uso de procesos de telepatía



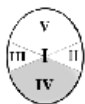
(4.2) El uso del cuerpo humano como antena para captar las fuerzas sutiles



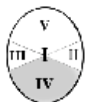
(4.3) Registros de procesos oníricos en sueños o ensueños, imágenes hipnagógicas – técnica Ganzfeld- e hipnapómpicas



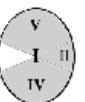
(4.4) Visualizaciones, registros icónicos, indiciales y simbólicos de sonidos e imágenes mentales



(4.5) Autocontemplación y registros de memoria personal y colectiva, registros de tiempo vital, psicológico

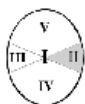


(4.6) Empleo de drogas alucinógenas o alcohol

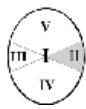


(4.7) Prácticas de desplazamiento de la atención, concentración y meditación

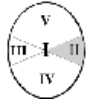
(4.8) Uso de automatismos, lo que produce similaridad procesual con los fenómenos de cada uno de los territorios. El artista es un intermediario que pone las condiciones para que el proceso natural, psicológico o sutil se revele



(4.8.1) Automatismos energéticos (huellas de la vibración)



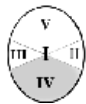
(4.8.2) Automatismos químicos (huellas de las reacciones químicas matéricas)



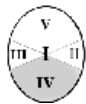
(4.8.3) Automatismos mecánicos (huellas)



(4.8.4) Automatismos formales / huellas de arquetipos



(4.8.5) Automatismos psíquicos: automatismos puros y surrealistas, métodos de azar y aleatoriedad psicológica (escritura automática, cadáveres exquisitos, asociación de ideas)



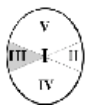
(4.8.6) Automatismos espirituales por trances hipnóticos, mediúnicos o rituales; captación de formas de pensamiento por mediuns clarividentes

Sobre la trans-disciplinariedad

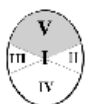


(5) Trans-disciplinariedad sinestésica

Sobre la co-creación con cultura



(6) Métodos intelectuales: uso de modelos tecnológicos, perceptivos, procesuales y lingüísticos



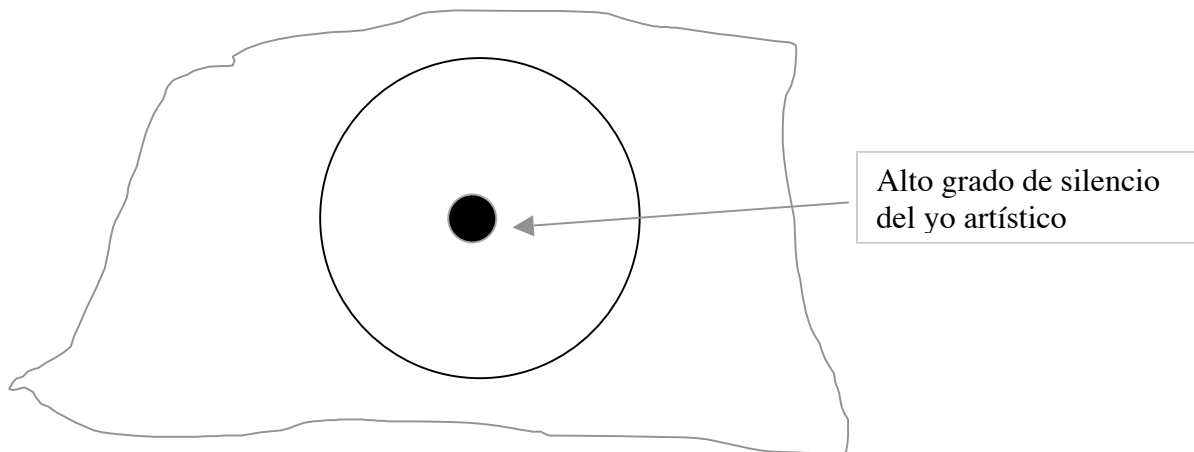
Sobre la co-creación con la inteligencia de la naturaleza

(7) Uso de modelos arquetípicos simbólicos y procesos matemáticos y geométricos (sección áurea, geometrías divinas)

ACTITUD DEL ARTISTA EN RELACIÓN CON LA PERCEPCIÓN

- (x) Actitud Pasiva, artista como registrador, cede ante la forma, la materia y la energía (**alto grado de silencio del yo artístico**)
() Actitud Mixta, pasiva en la atención y activa en la intención (**grado medio de silencio del yo artístico**)
() Actitud Activa, artista como constructor, no cede ante la forma, la materia y la energía (**bajo grado de silencio del yo artístico**)

ESQUEMA DEL ATRACTOR DE PERCEPCIÓN

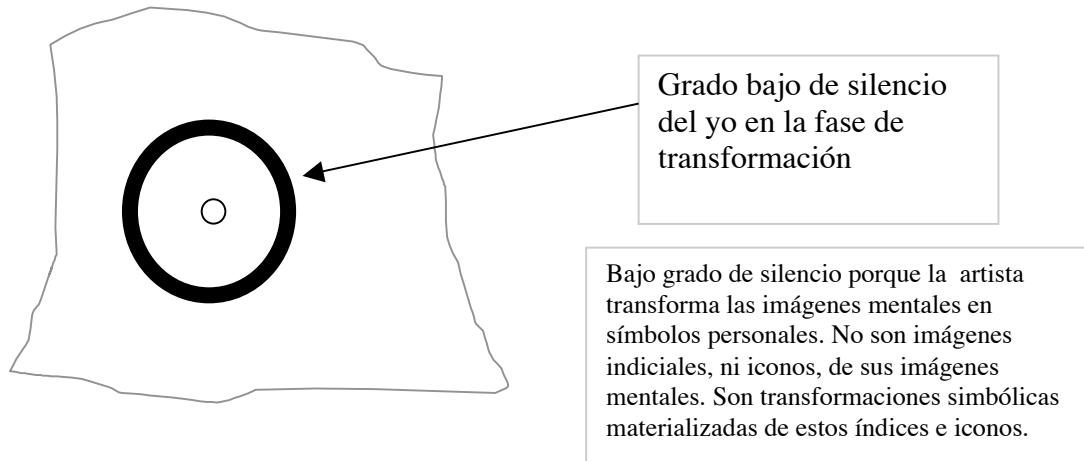


II. FASE DE TRANSFORMACIÓN

- (1) Compensación
(2) Introyección
(3) Desplazamiento
(4) Vibración con
(5) Proyección



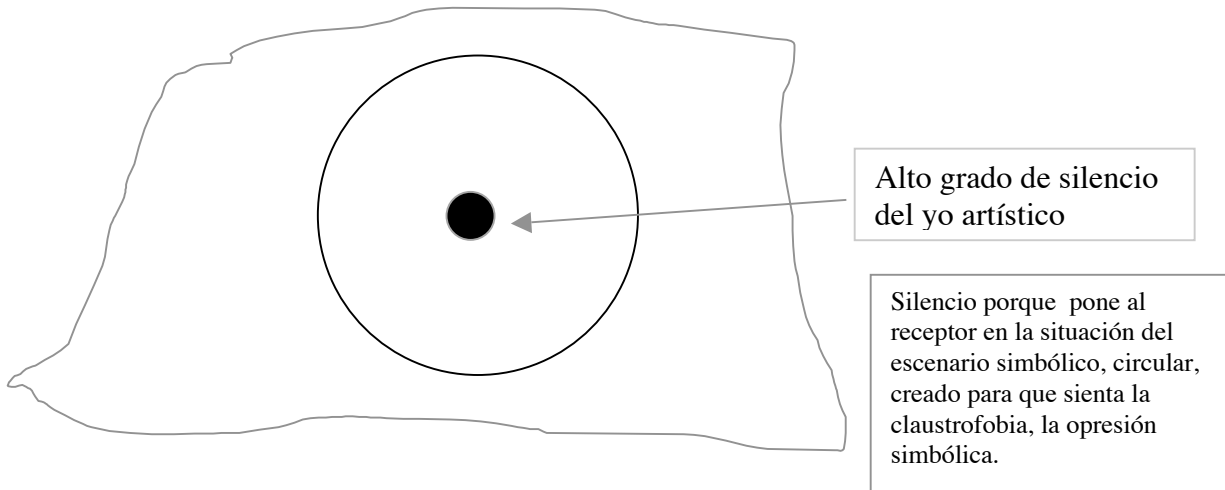
ESQUEMA DEL ATRACTOR DE TRANSFORMACIÓN



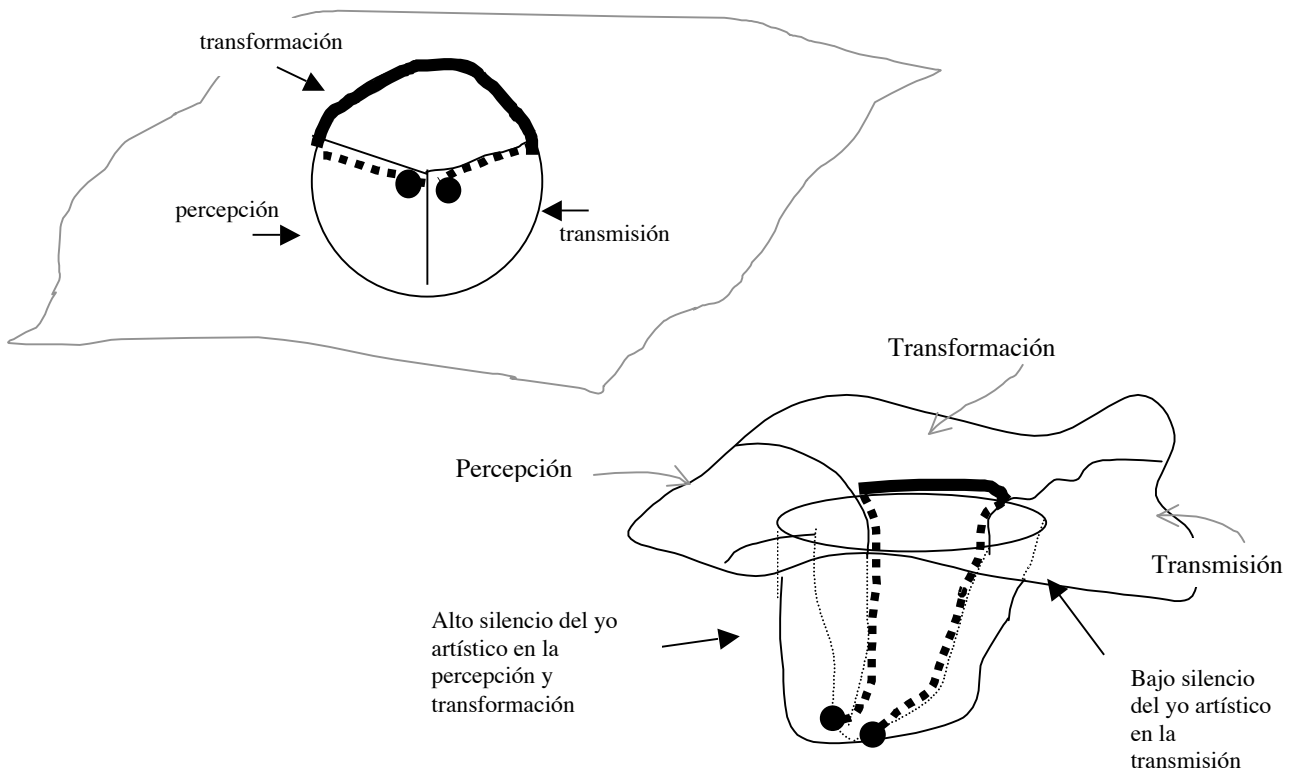
III. FASE DE TRANSMISIÓN

- (1) Apoyo exclusivo en la visión para la recepción
- (2) Apoyo en otros sentidos tradicionales en la recepción
- (3) Apoyo en los sentidos sutiles de los receptores
- (4) Construcción de escenarios para la captación por el receptor
- (5) Mezcla de la fase de transmisión con la fase de percepción

ESQUEMA DEL ATRACTOR DE TRANSMISIÓN



ESQUEMA SÍNTESIS DEL ATRACTOR DE PRESENCIA DEL YO ARTÍSTICO

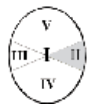


FICHA II

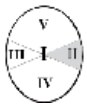
6. Obra: *Liber Divinorum Operum*, Hildegard von Bingen.

I. FASE DE PERCEPCIÓN

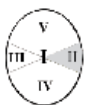
Sobre los sentidos físicos externos



(1) Uso no modificado de los cinco sentidos humanos, con predominio del sentido de la vista sobre los demás sentidos; uso no modificado pero ampliado de los cinco sentidos: el artista se adapta al tiempo, espacio, materia y forma de lo observado. Su punto de vista físico, espacio-temporal deja de ser su referente



(2) Predominio de los otros sentidos tradicionales no modificados (tacto, audición, olfato, gusto), en detrimento de la visión



(3) La modificación de los sentidos tradicionales físicos

(3.1) Expansiones trans-sensoriales de los sentidos tal y como sucede en la visión táctil, en el tacto vidente (percepción de colores a través del tacto) o sinestesia. La acción combinada y superposición de diferentes sentidos tradicionales del tacto, olfato, paladar y audición modificando, complementando o eliminando la aportación del sentido de la vista durante la captación de la información, justo en el proceso perceptivo que da origen a la obra de arte

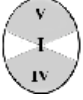
(3.2) Ampliación de bandas perceptivas a través de instrumentos artificiales, lentes, microscopios, telescopios o el cuerpo como sensor

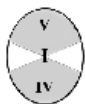
(3.3) La restricción sensorial

(3.4) Escisión de los órganos de los sentidos del cuerpo con la sustitución de los sentidos humanos por extensiones ectópicas artificiales como por ejemplo órganos ectópicos, otros cuerpos humanos, aparatos ectópicos o incluso de obras de arte como sensores sensibles desplazados

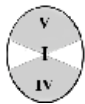
(3.5) Anulación sensorial y experiencias de privación sensorial

Sobre los estados alterados de conciencia y los sentidos sutiles

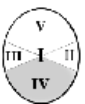
 (4) Los estados alterados de conciencia para la incorporación de sentidos sutiles o la ampliación de las bandas perceptivas desde una perspectiva multidimensional. El proceso actúa como agente revelador de lo que es inasible, invisible, incorpóreo. Es capaz de dotar de presencia algo que proviene del mundo sutil, una presencia formal se puede ver y estudiar



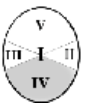
(4.1) Uso de procesos de telepatía



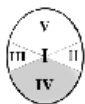
(4.2) El uso del cuerpo humano como antena para captar las fuerzas sutiles



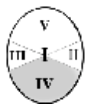
(4.3) Registros de procesos oníricos en sueños o ensueños, imágenes hipnagógicas – técnica Ganzfeld- e hipnapómpicas



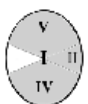
(4.4) Visualizaciones, registros icónicos, indiciales y simbólicos de sonidos e imágenes mentales



(4.5) Autocontemplación y registros de memoria personal y colectiva, registros de tiempo vital, psicológico



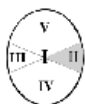
(4.6) Empleo de drogas alucinógenas o alcohol



(4.7) Prácticas de desplazamiento de la atención, concentración y meditación

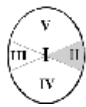


(4.8) Uso de automatismos, lo que produce similaridad procesual con los fenómenos de cada uno de los territorios. El artista es un intermediario que pone las condiciones para que el proceso natural, psicológico o sutil se revele

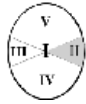


(4.8.1) Automatismos energéticos (huellas de la vibración)

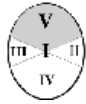




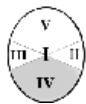
(4.8.2) Automatismos químicos (huellas de las reacciones químicas matéricas)



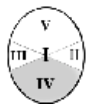
(4.8.3) Automatismos mecánicos (huellas)



(4.8.4) Automatismos formales / huellas de arquetipos

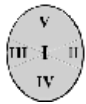


(4.8.5) Automatismos psíquicos: automatismos puros y surrealistas, métodos de azar y aleatoriedad psicológica (escritura automática, cadáveres exquisitos, asociación de ideas)



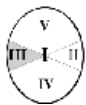
(4.8.6) Automatismos espirituales por trances hipnóticos, mediúnicos o rituales; captación de formas de pensamiento por mediuns clarividentes

Sobre la trans-disciplinariedad



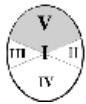
(5) Trans-disciplinariedad sinestésica

Sobre la co-creación con cultura



(6) Métodos intelectuales: uso de modelos tecnológicos, perceptivos, procesuales y lingüísticos

Sobre la co-creación con la inteligencia de la naturaleza

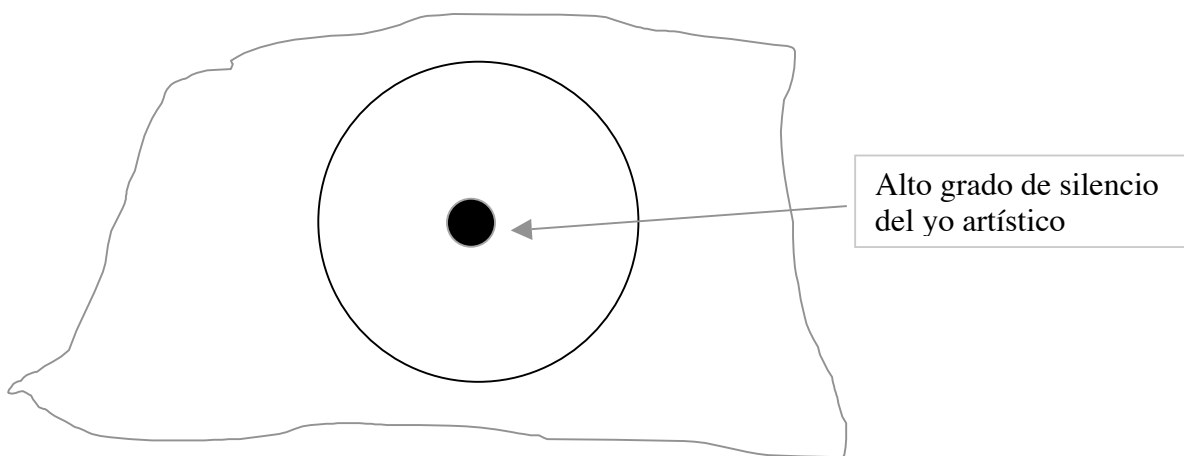


(7) Uso de modelos arquetípicos simbólicos y procesos matemáticos y geométricos (sección áurea, geometrías divinas)

ACTITUD DEL ARTISTA EN RELACIÓN CON LA PERCEPCIÓN

- (x) Actitud Pasiva, artista como registrador, cede ante la forma, la materia y la energía (**alto grado de silencio del yo artístico**)
() Actitud Mixta, pasiva en la atención y activa en la intención (**grado medio de silencio del yo artístico**)
() Actitud Activa, artista como constructor, no cede ante la forma, la materia y la energía (**bajo grado de silencio del yo artístico**)

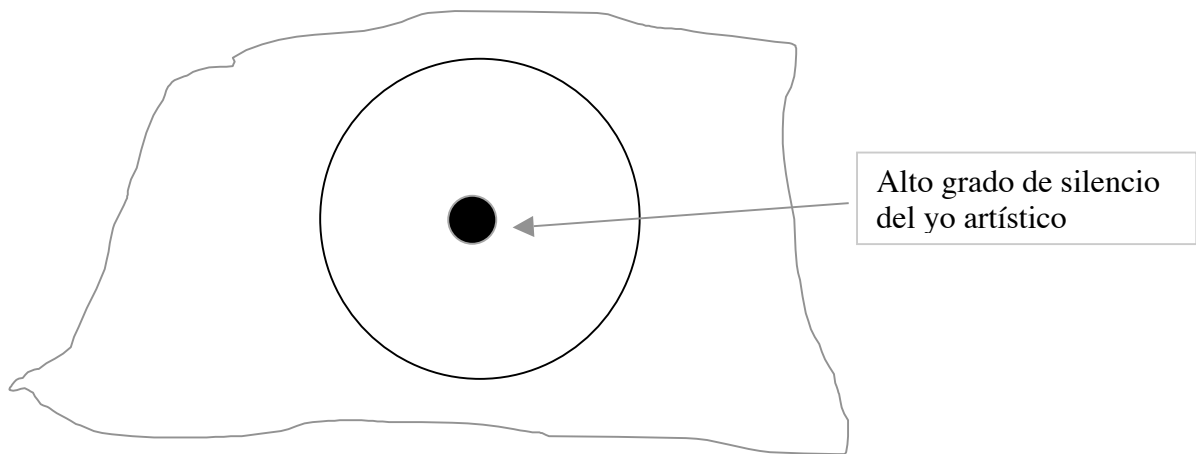
ESQUEMA DEL ATRACTOR DE PERCEPCIÓN



II. FASE DE TRANSFORMACIÓN

- (1) Compensación
(2) Introyección
(3) Desplazamiento
(4) Vibración con
(5) Proyección

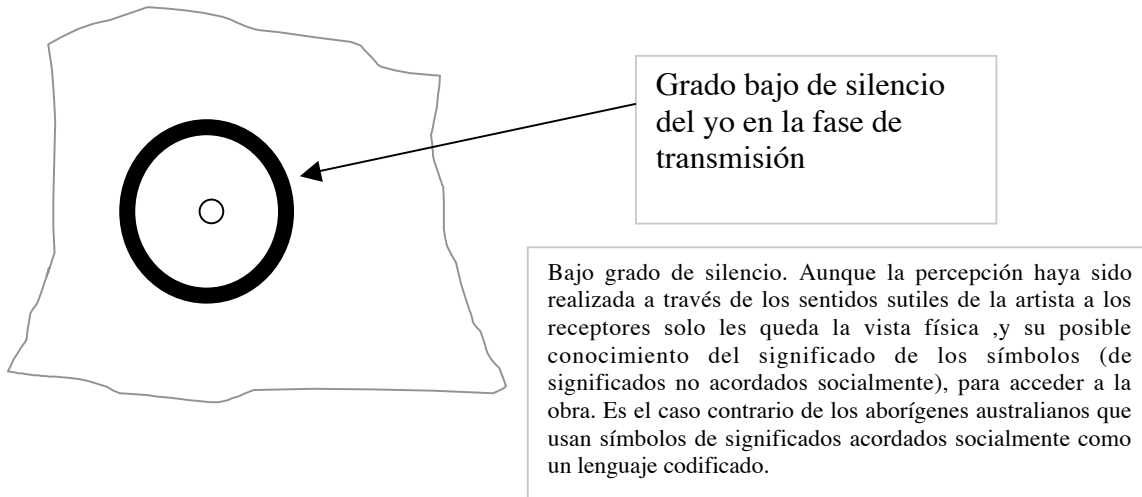
ESQUEMA DEL ATRACTOR DE TRANSFORMACIÓN



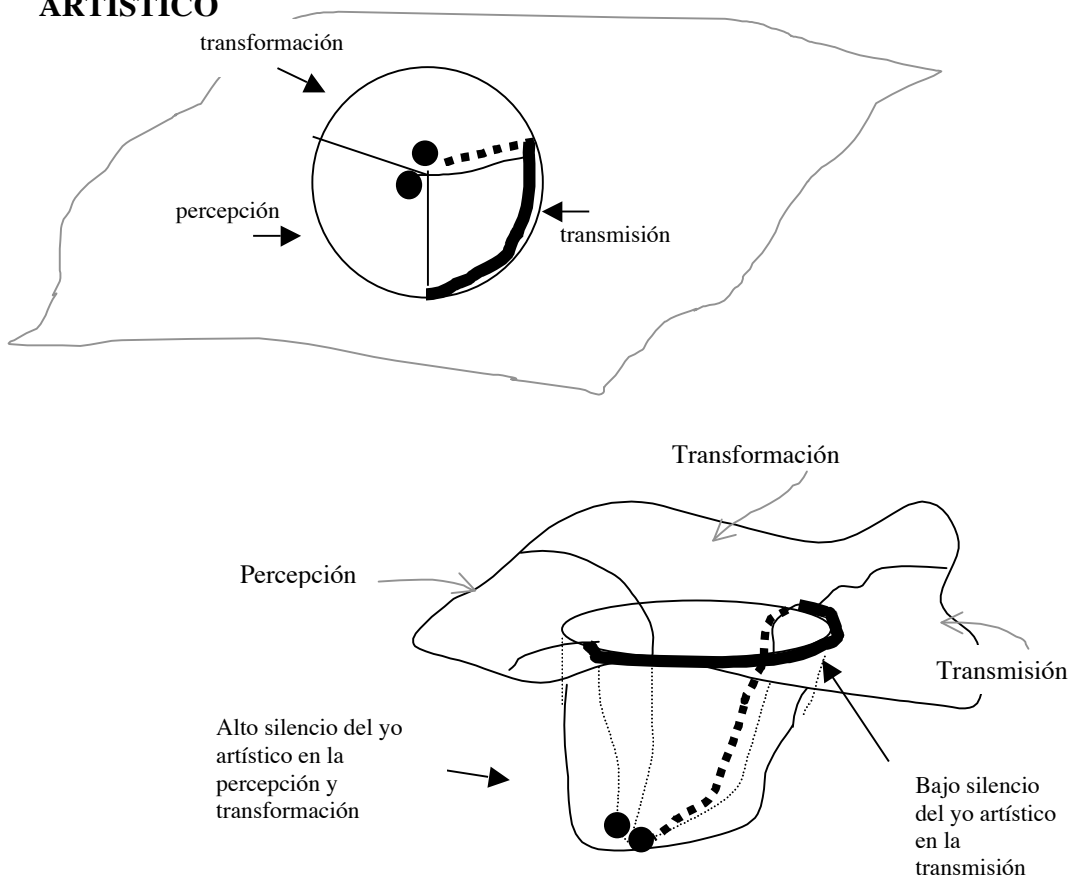
III. FASE DE TRANSMISIÓN

- (1) Apoyo exclusivo en la visión para la recepción
- (2) Apoyo en otros sentidos tradicionales en la recepción
- (3) Apoyo en los sentidos sutiles de los receptores
- (4) Construcción de escenarios para la captación por el receptor
- (5) Mezcla de la fase de transmisión con la fase de percepción

ESQUEMA DEL ATRACTOR DE TRANSMISIÓN



ESQUEMA SÍNTESIS DEL ATRACTOR DE PRESENCIA DEL YO ARTÍSTICO

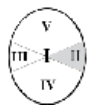


FICHA II

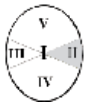
7. Obra: *La plissure du texte*, Roy Ascott, 1978.

I. FASE DE PERCEPCIÓN

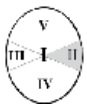
Sobre los sentidos físicos externos



(1) Uso no modificado de los cinco sentidos humanos, con predominio del sentido de la vista sobre los demás sentidos; uso no modificado pero ampliado de los cinco sentidos: el artista se adapta al tiempo, espacio, materia y forma de lo observado. Su punto de vista físico, espacio-temporal deja de ser su referente



(2) Predominio de los otros sentidos tradicionales no modificados (tacto, audición, olfato, gusto), en detrimento de la visión



(3) La modificación de los sentidos tradicionales físicos

(3.1) Expansiones trans-sensoriales de los sentidos tal y como sucede en la visión táctil, en el tacto vidente (percepción de colores a través del tacto) o sinestesia. La acción combinada y superposición de diferentes sentidos tradicionales del tacto, olfato, paladar y audición modificando, complementando o eliminando la aportación del sentido de la vista durante la captación de la información, justo en el proceso perceptivo que da origen a la obra de arte

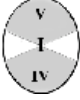
(3.2) Ampliación de bandas perceptivas a través de instrumentos artificiales, lentes, microscopios, telescopios o el cuerpo como sensor

(3.3) La restricción sensorial

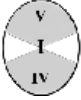
(3.4) Escisión de los órganos de los sentidos del cuerpo con la sustitución de los sentidos humanos por extensiones ectópicas artificiales como por ejemplo órganos ectópicos, otros cuerpos humanos, aparatos ectópicos o incluso de obras de arte como sensores sensibles desplazados

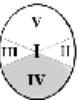
(3.5) Anulación sensorial y experiencias de privación sensorial

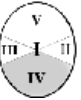
Sobre los estados alterados de conciencia y los sentidos sutiles


 (4) Los estados alterados de conciencia para la incorporación de sentidos sutiles o la ampliación de las bandas perceptivas desde una perspectiva multidimensional. El proceso actúa como agente revelador de lo que es inasible, invisible, incorpóreo. Es capaz de dotar de presencia algo que proviene del mundo sutil, una presencia formal se puede ver y estudiar


 (4.1) Uso de procesos de telepatía

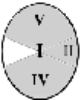
 (4.2) El uso del cuerpo humano como antena para captar las fuerzas sutiles

 (4.3) Registros de procesos oníricos en sueños o ensueños, imágenes hipnagógicas – técnica Ganzfeld- e hipnapómpicas


 (4.4) Visualizaciones, registros icónicos, indiciales y simbólicos de sonidos e imágenes mentales

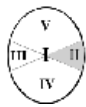
 (4.5) Autocontemplación y registros de memoria personal y colectiva, registros de tiempo vital, psicológico

 (4.6) Empleo de drogas alucinógenas o alcohol

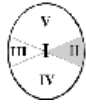
 (4.7) Prácticas de desplazamiento de la atención, concentración y meditación

(4.8) Uso de automatismos, lo que produce similaridad procesual con los fenómenos de cada uno de los territorios. El artista es un intermediario que pone las condiciones para que el proceso natural, psicológico o sutil se revele

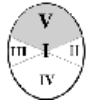
 (4.8.1) Automatismos energéticos (huellas de la vibración)



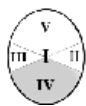
(4.8.2) Automatismos químicos (huellas de las reacciones químicas matéricas)



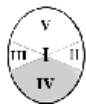
(4.8.3) Automatismos mecánicos (huellas)



(4.8.4) Automatismos formales / huellas de arquetipos

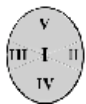


(4.8.5) Automatismos psíquicos: automatismos puros y surrealistas, métodos de azar y aleatoriedad psicológica (escritura automática, cadáveres exquisitos, asociación de ideas)



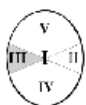
(4.8.6) Automatismos espirituales por trances hipnóticos, mediúnicos o rituales; captación de formas de pensamiento por mediuns clarividentes

Sobre la trans-disciplinariedad



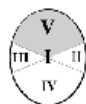
(5) Trans-disciplinariedad sinestésica

Sobre la co-creación con cultura



(6) Métodos intelectuales: uso de modelos tecnológicos, perceptivos, procesuales y lingüísticos

Sobre la co-creación con la inteligencia de la naturaleza

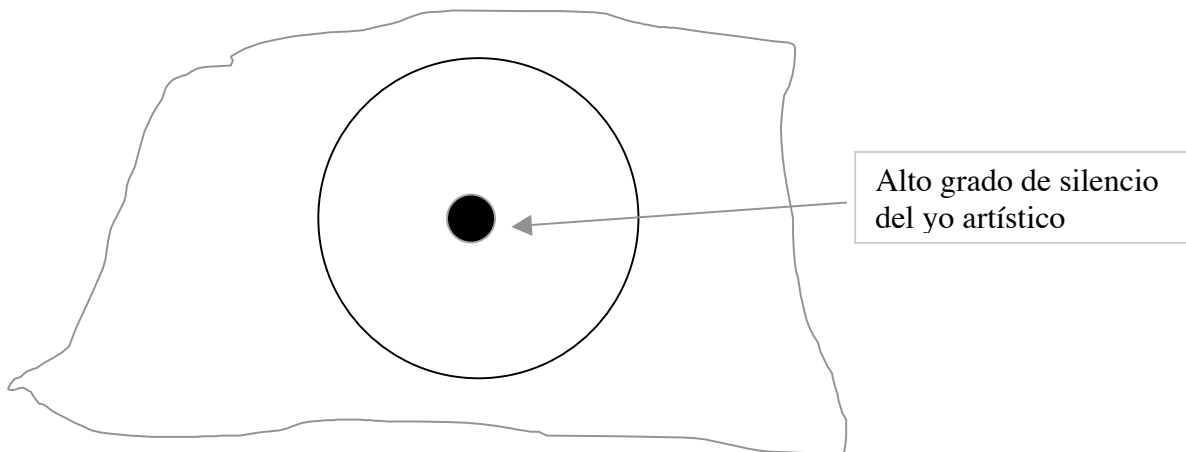


(7) Uso de modelos arquetípicos simbólicos y procesos matemáticos y geométricos (sección áurea, geometrías divinas)

ACTITUD DEL ARTISTA EN RELACIÓN CON LA PERCEPCIÓN

- (x) Actitud Pasiva, artista como registrador, cede ante la forma, la materia y la energía (**alto grado de silencio del yo artístico**)
() Actitud Mixta, pasiva en la atención y activa en la intención (**grado medio de silencio del yo artístico**)
() Actitud Activa, artista como constructor, no cede ante la forma, la materia y la energía (**bajo grado de silencio del yo artístico**)

ESQUEMA DEL ATRACTOR DE PERCEPCIÓN

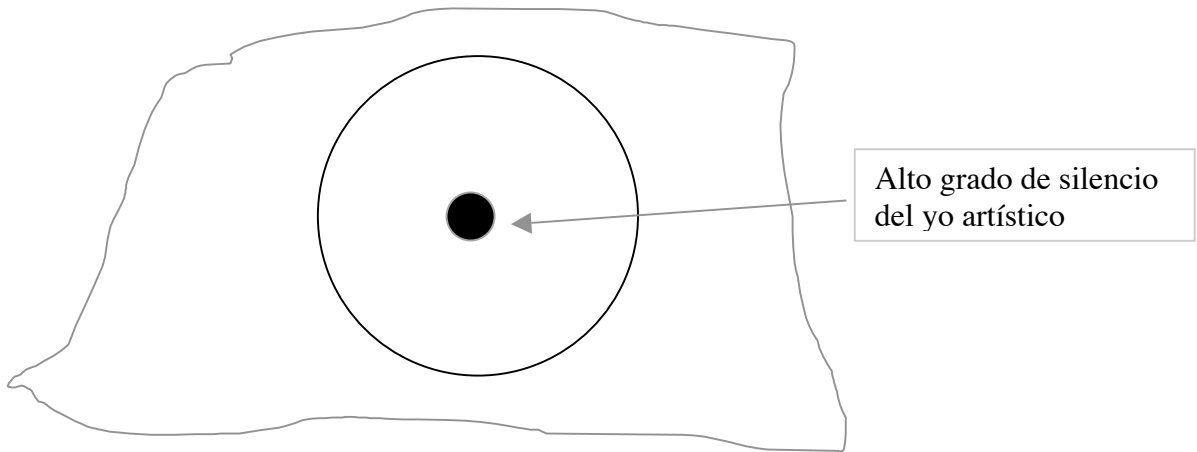


II. FASE DE TRANSFORMACIÓN

- (1) Compensación
(2) Introyección
(3) Desplazamiento
(4) Vibración con
(5) Proyección



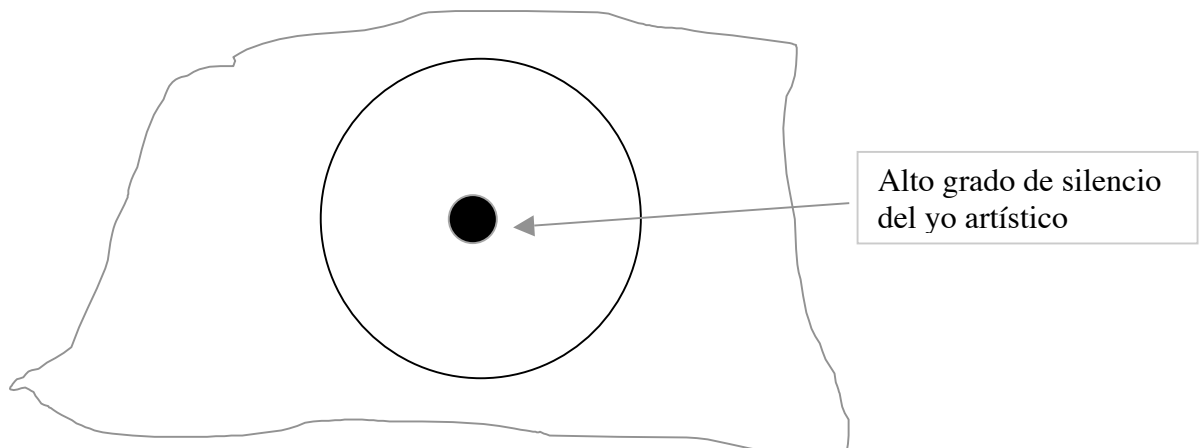
ESQUEMA DEL ATRACTOR DE TRANSFORMACIÓN



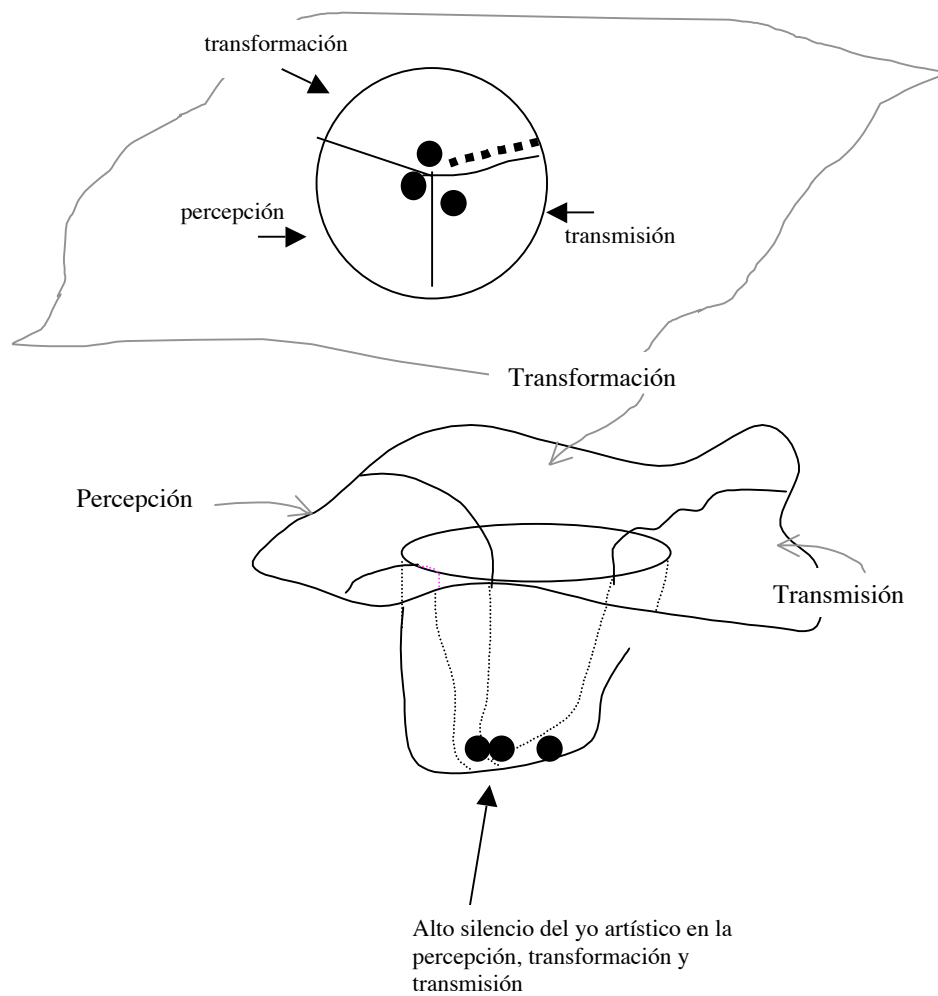
III. FASE DE TRANSMISIÓN

- (1) Apoyo exclusivo en la visión para la recepción
 - (2) Apoyo en otros sentidos tradicionales en la recepción
 - (3) Apoyo en los sentidos sutiles de los receptores
 - (4) Construcción de escenarios para la captación por el receptor
 - (5) Mezcla de la fase de transmisión con la fase de percepción
-

ESQUEMA DEL ATRACTOR DE TRANSMISIÓN



ESQUEMA SÍNTESIS DEL ATRACTOR DE PRESENCIA DEL YO ARTÍSTICO



Capítulo VI

Conclusiones

Al llegar al momento de concluir es importante volver a andar el camino hacia atrás y recuperar los objetivos que nos han conducido hasta aquí para poder evaluar el trayecto recorrido. Voy a realizar un breve recorrido por los objetivos de la tesis verificando cómo han sido desarrollados y las conclusiones que he obtenido. Comparar hipótesis, objetivos y resultados es un buen método para evaluar si el esfuerzo realizado ha estado bien enfocado, y si los resultados llegan a sugerir caminos para nuevas hipótesis y para futuros desarrollos del tema.

En la hipótesis afirmo que el arte es siempre, y en distintos grados, un proceso trans-visual, trans-sensorial, sinestésico, intersubjetivo y de silencio del yo artístico. Esta formalización necesitaba una explicación y me llevó al **primer objetivo** de la tesis, desglosado en varias partes.

La primera parte consistía en revelar las formas del mundo propuesto por el arte, las hipótesis de realidad que los artistas han venido proponiendo históricamente a través de su actividad y de sus paradigmas, a través de la extensión de los conceptos de tiempo, espacio, materia, etc. Sentí la necesidad de apoyarme en las definiciones implícitas en las obras y en las glosas de los artistas elaboradas sobre esta realidad multidimensional. El arte como proceso trans-visual e intersubjetivo está íntimamente ligado a los modos de su propia poética. Esta creación está doblemente determinada, por un lado, porque el artista es un Odin semiciego, un punto holográfico en el cruce entre dos mundos, el interno (su realidad mental interna sutil, su voluntad, memoria, intuición, imaginación, razón y sentidos internos) y el externo (su realidad física externa, como un cuerpo dotado de un conjunto de sentidos que condicionan un tipo de percepción del mundo exterior). El ojo cerrado y el ojo abierto de los artistas son los instrumentos que les permiten conocer una realidad multidimensional.

En una fase posterior, cuando la obra entra en el universo privado del receptor, este observador también es, como el artista, un punto holográfico en el cruce de los mundos interno y externo. El arte surge de esta interacción trans-sensorial e intersubjetiva, no se restringe al objeto “estético” o al producto final del proceso de creación. Por eso no me era posible hablar de arte retiniano, como algo monolítico, sin considerar las características de esta doble determinación en la construcción del proceso artístico: los mundos interior y exterior tanto del artista como del receptor.

Para sistematizar los resultados de la doble determinación de los artistas en su proceso creativo he identificado los cinco territorios distintos y especificado sus características intrínsecas, mostrando cómo los artistas en sus prácticas artísticas trabajan intersubjetivamente y trans-sensorialmente. También he extendido estas consideraciones a otros campos del arte como la música, la danza o el teatro.

Deseaba conocer los paradigmas creativos espirales e interdisciplinares que se manifiestan en los cinco territorios del arte y saber cómo los artistas emplean los sentidos externos e internos, a través de métodos multidimensionales e intersubjetivos. La búsqueda de la unidad profunda en los paradigmas creativos espirales es la búsqueda

del hilo conductor que ensarta a artistas de momentos históricos y ámbitos socioculturales distintos y los sitúa bajo un mismo Árbol del Arte.

A partir de los paradigmas creativos de los artistas he construido la **Matriz del Árbol del Arte**. Esta matriz o modelo es la aportación más importante de la tesis. La construcción y el uso del modelo a lo largo de la tesis me han servido para confirmar la hipótesis de que *el arte es siempre, en algún grado, un proceso multidimensional, trans-visual, trans-sensorial, intersubjetivo y de silencio del yo artístico. Los artistas están siempre entre dos o más territorios perceptivos y en su poiesis siempre se produce alguna forma de co-creación.*

Estas operaciones estaban encaminadas también a deconstruir el mito de la visualidad retiniana. El método utilizado para esta deconstrucción no ha sido el de demolición, sino que he optado por un método de construcción de una alternativa paralela que fuera más potente que la oferta vigente.

Frecuentemente nos olvidamos de la complejidad trans-sensorial, intersubjetiva y multidimensional que sostiene el proceso de generación de una obra de arte. La deconstrucción del mito de la visualidad retiniana implicaba la construcción de una idea alternativa que recogiese esta complejidad. La construcción de esta alternativa se presenta bajo la idea de la Matriz del Árbol del Arte y su aplicación a diversos procesos artísticos facilita encontrar argumentos que permiten afirmar la tesis de que la imagen retiniana es un mito en el mundo del arte. Este mito está sostenido desde la ciencia por las tesis de Kepler y por las reacciones antirretinianas desde el arte, especialmente en Duchamp. Sin darse cuenta de esta dimensión mítica, el arte no cuestiona los contenidos que este mito inculca en el imaginario de nuestra época. Deconstruir el mito por un proceso inverso, es decir, por construcción, ha sido mi apuesta para encontrar una vía alternativa, más amplia y comprensiva que pudiera por sí misma funcionar como un potente argumento no verbal.

¿En qué lugar del árbol del arte pondríamos una obra si esta pudiera ser retiniana? ¿Cuál sería la ubicación del paradigma creativo de este artista, su atención e intención? Estas cuestiones encuentran su respuesta cuando vemos cómo es el mundo perceptivo construido por los artistas. La Matriz que revela la trans-sensorialidad de los paradigmas creativos permite encontrar nuevos argumentos para la deconstrucción del mito de la visualidad. Además, el carácter personalizado de este Árbol del Arte, Matriz que debe ser puesta en práctica por cada persona individualmente, es instrumento de conocimiento capaz de acoger bajo sus ramas las experiencias creativas que van surgiendo o las que van siendo puestas a sus pies.

La estructura dinámica del modelo permite también una visión panorámica de la existencia de similitudes entre los paradigmas creativos de los artistas tanto sincrónica como diacrónicamente.

Al igual que en el caso de los artistas, he identificado diversos conceptos –las lentes o matrices de pensamiento– presentes en las distintas teorías para poder situarlas en los diferentes territorios. El resultado final se encuentra en la Lámina III de la Matriz del Árbol del Arte.

El proceso de situar las teorías y los conceptos en los distintos territorios permite obtener un retrato teórico que revela un arte trans-sensorial e intersubjetivo que ayuda a confirmar que la imagen retiniana es un mito. Las teorías y los conceptos explican cómo los paradigmas creativos se basan en métodos que van mucho más allá de la visión, incluyendo aspectos de la intersubjetividad multidimensional, cómo la visión a lo largo

del tiempo ha sido interpretada desde varios campos y cómo algunas de estas ideas han llegado hasta nuestros días (teoría de la mente extensa influida por la teoría de la extramisión por ejemplo) pudiendo ser aplicadas a aspectos interdisciplinares.

Para alcanzar el **segundo objetivo** de la tesis que consistía en profundizar en la relación entre el tacto y la visión, tratando de entender el concepto de imagen retiniana y definir el concepto de trans-visualidad se han investigado diversas aportaciones teóricas y artísticas de las que se ofrece un retrato espacializado en las láminas II, y III del Modelo del Árbol del Arte. Tomando al tacto como el elemento central, las teorías analizadas han servido de soporte para constatar la interrelación que existe entre los dos sentidos –el tacto y la visión- y construir los conceptos de trans-sensorialidad e intersubjetividad en el arte como proceso trans-visual.

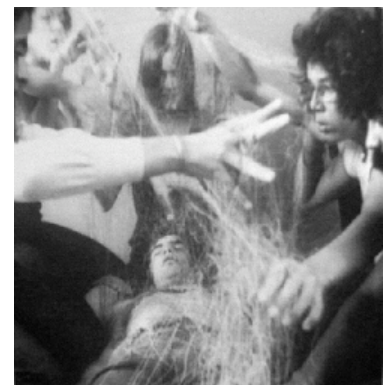
Para la revisión de los conceptos y teorías -en función de los cinco territorios del mundo del arte y organizados en torno al eje conductor del tacto y de la visión-, además de utilizar las obras y glosas de los artistas, me apoyé en estudios sobre la luz y el tacto traídos de la ciencia, la historia de la visión, los estudios sobre las imágenes mentales desde la psicología y sobre la percepción sutil -desde otros campos-.

El **Modelo del Árbol del Arte**, también nos permite entender la complejidad sensorial del arte cuando lo aplicamos para diferenciar las especificidades de cada fase de la creación.

Cuando consideramos todos los territorios por los que transitan los artistas vemos que los diferentes paradigmas artísticos tienen cabida y son complementarios. Las diferentes teorías también encuentran un hueco específico y no compiten por las definiciones de la realidad. Cada teoría ilumina un aspecto de este territorio, dejando a otros en la oscuridad; pero, todas y cada una, tienen su aportación y forman parte de un mecanismo más complejo que es el intento de tratar de comprender el conjunto de los paradigmas creativos de los artistas.

El tacto es el elemento de enlace entre los conceptos de trans-sensorialidad e intersubjetividad, y el sentido más importante en la percepción. La visión, como un proceso culturalmente aprendido, está siempre subordinada al sentido del tacto y determinada por la intersubjetividad o contacto con la cultura, así como con las demás formas de alteridad. El concepto de visión retiniana debe ser sometido a una revisión crítica más profunda e incorporar esta intersubjetividad y trans-sensorialidad.

La relación entre el tacto y la visión refleja la fragmentación y el cambio cualitativo que se manifiestan desde finales del siglo XIX, y especialmente en la actualidad, en la percepción sensorial. Una percepción que se hizo ectópica, múltiple, artificial y dispersa, desplazándose del cuerpo, pues el uso de aparatos genera un proceso fragmentado donde el órgano de la percepción está escindido del cuerpo del



Baba Antropofágica
Lygia Clark, 1973
Performance



Red de elástico
Lygia Clark
Performance

artista. Estos procesos son similares a la disolución por la muerte, en el sentido que le dio Maine de Biran, de la fragmentación del cuerpo en partes separadas, sistemas específicos y funciones. Los artistas, influenciados por el impacto de este cambio cualitativo, han fragmentado -tanto los procedimientos tecnológicos y medios como la percepción- y reducido, como los científicos hacen con la materia, los elementos de su labor a sus expresiones mínimas para así poder trabajar con ellos autónomamente. En las obras artísticas por clasificación, disección, aislamiento de elementos, muchas veces falta vida; el discurso del arte se hace autorreferente, circular, y las distintas partes, carentes de vida, no pueden reflejar el todo. Se crea así una especie de nostalgia del todo en cada una de las partes tristes. En estos procesos de fragmentación, la analogía con la muerte viene a ayudarnos a reflexionar sobre la pérdida de funciones exclusivas del artista, especialmente de su yo artístico. El modo sistematizado y casi científico de la fragmentación en los campos del arte genera similitud procesual y silencio del yo artístico no consciente, lo que nos lleva al **tercer objetivo** de la tesis: mostrar cómo los artistas en sus prácticas han desarrollado la intersubjetividad y las actitudes de silencio del yo artístico.

Del análisis de los paradigmas creativos espirales se puede concluir que es posible una alternativa a la fragmentación sensorial. Esto implica a cambiar la forma de percibir la colaboración entre las personas y cambiar de lo fragmentario a lo integrado asociado a la idea de cuerpo colectivo³⁶³ y a formas de comunicación trans-sensoriales, donde la tecnología da la mano a la vida para formar la integración sensorial. Es posible cambiar desde la limitada perspectiva de la individualidad del cuerpo a la constitución integrada de varias individualidades. Este nuevo “paradigma” puede abrir nuevos caminos para el arte.

En las experiencias trans-sensoriales y trans-disciplinares artísticas -a través de la tecnología háptica mezclada con los procesos creativos naturales-, la intra-regulación, la inter-regeneración hace que la obra de arte se constituya en un organismo, un cuerpo colectivo vivo. Digo vivo porque ninguna máquina podría seguir desarrollándose como un todo si alguna de sus partes se viera bloqueada. Hay algo que está por encima de las partes, y aunque se produzcan fallos en los elementos separados hay algo que actúa sobre el sistema que organiza la actividad del grupo-cuerpo colectivo, utilizando el grupo como un instrumento. Cuando la conducta de la danzarina afecta al músico la música interpretada también se ve afectada, pero el músico se autorregula para que la composición musical continúe desarrollándose. Estas experiencias recuerdan el vuelo de los pájaros y las improvisaciones que se dan en el jazz, en los aspectos subconscientes de interacción entre los miembros de cada grupo, sean pájaros o músicos. *Esta nuevas formas de iteración trans-disciplinar abren nuevas vías alternativas a los procesos de fragmentación que hemos heredado del siglo XIX y XX y son nuevas formas de silencio del yo artístico.*

Para alcanzar el tercer objetivo realicé un recorrido teórico y experimental por la intersubjetividad a través de las experiencias en distintas disciplinas. Estas nuevas formas de intersubjetividad trans-disciplinar abren nuevas vías para el desarrollo de la

³⁶³ Para Lygia Clark “el cuerpo es la casa. Su número [de cuerpos] crece siempre según un desarrollo celular que será mayor cuanto mayor sea el número de participantes. [...] Así se desarrolla una arquitectura viva, en la cual el hombre, a través de su expresión gestual, construye un sistema biológico que es un verdadero tejido [...] Yo llego a ser el otro, que me trae sus significados” (Clark, Lygia:1998:248).

hipótesis de que el arte es siempre, en algún grado, un proceso intersubjetivo y de silencio del yo artístico.

Estos métodos de silencio del yo artístico favorecen la intersubjetividad y la co-creación con las otras formas de alteridad, la naturaleza interna o externa y la cultura. En los procesos de silencio del yo artístico el artista asume el rol de *intermediario*; un intermediario que pone las condiciones para que el proceso ocurra naturalmente. El artista se transforma en un agente revelador de fuerzas internas y externas: revelador de lo que es inasible, insensible, invisible, incorpóreo. El artista hace posible que lo inasible adquiera presencia que pueda ser captada por los sentidos externos, aunque muchas veces no pueda ser descifrada. En algunos casos, la co-creación se da a partir del legado cultural existente en forma de citas, trasvases de contenidos de otras disciplinas, receptividad hacia ideas provenientes de campos como la ciencia, la tecnología, la filosofía, etc.

En otras ocasiones el artista favorece la co-creación con otras formas de alteridad, una co-creación o intersubjetividad que siempre está presente en todo proceso artístico, aunque sea de modo inconsciente. *La pérdida parcial de la identidad sugerida por estos procesos, plantea cuestiones de autoría que presuponen un aumento de consciencia de su papel como artista. Los procesos de intersubjetividad trans-sensorial y multidimensional son procesos de silencio del yo artístico y de limitación del intelecto. Como tales pueden contribuir a mejorar nuestra percepción del mundo externo e interno y, por consiguiente, a aumentar nuestra consciencia y favorecer experiencias distintas en el arte.* Si consideramos la materia como consciencia y energía, cualquier inmersión en la comprensión de los procesos de la materia y de la energía a través de las formas artísticas debe llevar a un enriquecimiento de la consciencia.

El arte que trata de cooperar con otras formas de alteridad, especialmente con la naturaleza externa e interna, ofrece un eslabón para acceder a la comprensión multidimensional de la realidad y de nosotros mismos. En cada parte está el todo y cada una de las partes refleja ciertas características de ese todo.

Por otro lado, el silencio del yo artístico -que se basa en la receptividad- pone al artista en una posición más conectada con la naturaleza interna y externa. En cierta medida se anulan muchas de las interferencias, injerencias, muchos de los deseos personales intelectuales³⁶⁴.

En las estructuras fractales que el artista registra reconoce las mismas formas estructurales que tiene en su piel; las pulsaciones, vibraciones y ritmos pendulares que recoge participan de las mismas vibraciones que están presentes en su cuerpo, puesto que también mezcla sus propias pulsaciones con aquellas que recoge.

En los procesos característicos del Territorio II emergen situaciones en las que entra en juego una posición de movilidad-inmovilidad del artista, el objeto observado,

³⁶⁴ En teatro se puede observar esta postura silenciosa en las palabras de John Strasberg cuando afirma que “el actor tiene dos amigos, él mismo y la obra, y, muchas veces [él] es su peor enemigo” (Larrauri, 2005:16). En mi opinión, se refiere a la necesidad de disminuir la presencia del intelecto, para intentar conectarse consigo mismo más allá de lo aprendido culturalmente. Estas palabras también guardan relación con las de Bob Dylan cuando afirmó haber sido capaz de volver a la etapa creativa después de una larga crisis por casualidad, cuando escuchando a un cantante de Jazz en un bar comprendió que para cantar su voz tenía que “pasar de largo por su cerebro” y salir “disparada del fondo de su profundo” (Preston, 2005:38).

del soporte sobre el que trabaja -tanto en lo que se refiere a su movimiento o su desplazamiento ectópico, como a la situación del observador a la hora de la recepción- que puede producirse en tiempo real diferido, con el tiempo acumulado y congelado, o a tiempo real. Estas situaciones cambiantes, ambulantes, fluidas, destacan en aquellos procesos en los que el artista se desplaza asociado al desplazamiento simultáneo, en direcciones y sentidos no necesariamente coordinados, del objeto. Surge la idea de artistas y objetos ubicuos y ambulantes. Se produce un sujeto y un objeto ambiguos, ubicuos, fluyentes.

En algunos casos, la alteridad asume la apariencia de los fenómenos naturales, como por ejemplo *Campos de relámpagos*, de Walter de Maria. Se trata de una segunda naturaleza. Ante fenómenos naturales, el artista usa su cuerpo o el soporte como un eslabón de transmisión de un impulso o energía exterior con el que no desea interferir. Deja que el dibujo o registro se haga por sí mismo y que responda a esta transmisión que puede ser generada por diferentes fuentes, siempre de carácter externo, aunque pueden ser también producto de su propia actividad, como andar. En otros casos, el artista pone los medios más adecuados para que no haya ninguna pérdida en la expresión de lo que se capta. En otros territorios, la alteridad se manifiesta de acuerdo con las especificidades de cada uno: la cultura, la naturaleza emocional o sutil, interna del artista.

Sin embargo, lo que define un proceso artístico trans-visual de silencio del yo artístico consciente no es el hecho de que el artista use otros sentidos, sino el modo en que los usa. El dibujar con los ojos cerrados no implica que las imágenes mentales que poseemos de las cosas y del mundo, del espacio y del tiempo, se limpien completamente de estereotipos aprendidos. Porque puede haber obras trans-visuales de silencio del yo artístico realizadas a través de una visión usada de modo diferente.

No basta con que un proceso artístico sea, por ejemplo, táctil para que escape a la problemática asociada al control intelectual, porque este mismo proceso puede ser llevado a cabo de un modo que reproduce los modelos culturales de lo que llamamos en cada momento la realidad. Puede tratarse de una representación visual con características que solemos asociar al tacto: la presencia de texturas, rugosidades o materia. Por otro lado, cuando hago un dibujo a ciegas y trato de entrar en una imagen mental esta imagen no deja de ser visual, y puede guardar la presencia de los estereotipos aprendidos que traslado miméticamente al papel sin mirar. Aunque haya anulación de la visión externa no sucede lo mismo con la visión interna, la imaginación y la memoria implantada por la experiencia previa. Lo *trans-visual*, en este caso, no significa simplemente suprimir el sentido de la vista, pues aún en dibujos realizados a ciegas pueden surgir resquicios de modelos culturales y políticos -que no son percibidos en el resultado final del trabajo-, porque las imágenes mentales también pueden estar contaminadas por el recuerdo de lo aprendido, de lo cultural -de las formas vistas a través de la experiencia acumulada- o de las influencias de las demás fuerzas y actores sociales y políticos que pre-determinan los caminos del arte. Sin embargo, el cerrar los ojos para dibujar dificulta el control del registro de la imagen mental o desencadena otro tipo de controles más somáticos. Pero, por otro lado, el dibujar a ciegas es un método que disminuye el control del intelecto y de la cultura sobre el proceso, ayudando a

desinhibir la acción del artista. El taparse los ojos es una de las múltiples formas de restricción o expansión sensorial parcial o total³⁶⁵.

Trabajar a ciegas pone al artista en contacto directo con las emociones, pensamientos y sentimientos que brotan del interior. Sin embargo, las imágenes de las emociones y pensamientos (recogidas en la obra final) generalmente son recibidos visualmente por el receptor. Dependiendo del paradigma creativo de cada artista en relación con la transmisión el receptor será más o menos capaz de perforar la barrera de la visualidad y penetrar más profundamente en los contenidos de la obra.

Para medir los distintos grados de presencia-silencio del yo artístico he diseñado otro modelo original –el **Modelo del Atractor Intersubjetivo**. Este segundo modelo, junto con el **Modelo del Árbol del Arte**, e integrados en la **Matriz del Árbol del Arte** son las aportaciones más importantes de la tesis. El **Modelo del Atractor Intersubjetivo**, que también ha sido desarrollado a partir de los modos de pensamiento propios del arte, da forma a la afirmación de que *las poesis artísticas incluyen siempre alguna forma de intersubjetividad con otras formas de alteridad y, en consecuencia, algún grado de silencio del yo artístico*, contribuyendo a *afianzar la idea de que para los artistas hay un mundo intersubjetivo, interconectado con varias formas de alteridad: la naturaleza, externa e interna, la cultura y lo sutil. La noción de cuerpo-colectivo, identidad artística colectiva, está implícita en las prácticas artísticas. Esta idea subliminal está en plena oposición con el concepto de genio, uno de los pilares del arte occidental, especialmente si este concepto de genialidad está atado al estereotipo de artista como hombre, blanco, occidental y joven*³⁶⁶. *La intersubjetividad comprobada de las prácticas artísticas, que ha favorecido la co-creación silenciosa entre varias formas de alteridad a través de una especie de promiscuidad artística histórica, es el contrapunto a este estereotipo.*

Los dos modelos ofrecidos por la tesis inciden directamente sobre el **cuarto conjunto de objetivos**, y la relación entre arte y ciencia. He tratado de realizar una tesis que, en sí misma, fuera un artilugio metalingüístico, epistemológico. La teoría del conocimiento o gnoseología es la parte de la filosofía que se refiere al saber en general, se sitúa por encima del saber y se pregunta por las condiciones de posibilidad de las ciencias. La epistemología, en tanto que una filosofía aplicada, se refiere a las ciencias particulares, se sitúa más abajo y se interesa por aspectos más concretos de cada ciencia, como pueden ser sus paradigmas, conceptos, métodos e historia. Una tesis de doctorado en arte puede pertenecer a este grupo de saber epistemológico, al igual que sucede con la epistemología de las matemáticas o la física, porque, aunque el arte no sea una ciencia –incluso cuando determinados paradigmas artísticos sean científicos– la investigación en arte está, en sus planteamientos, dentro de la epistemología porque se pregunta sobre los métodos, conceptos, poesis, historia de los procesos que subyacen en la producción del

³⁶⁵Robert Morris pone protectores en los oídos mientras dibuja a ciegas para trabajar con la anulación de la visión y la audición externas. Eduardo Chillida dibujaba con la mano izquierda, siendo diestro, para potenciar el uso del lado derecho del cerebro; Arnolf Rainer dibujaba y pintaba a ciegas; Tapiés usa la técnica del dibujo de contornos de Nicolaïdes y la meditación; William de Kooning trabajaba la pintura a ciegas.

³⁶⁶Es interesante observar el atractor síntesis del yo artístico en la aplicación de la Matriz del Árbol del Arte para la obra *Las Señoritas de Avignon*, de Picasso, y ver cómo las fases de percepción y transformación son de alto grado de silencio del yo artístico, por co-creación con la cultura. También es sugerente comparar los atractores resultantes de la aplicación de la Matriz a varias obras.

conocimiento artístico. Por otro lado, una tesis de doctorado en arte puede integrarse en la teoría del conocimiento en general si indaga sobre las posibilidades de existencia de tal conocimiento artístico, del arte como generador de conocimiento, y sobre la capacidad del arte para diseñar modelos de comprensión de la realidad desde lo sensible. *¿Puede el arte generar conocimiento autorreflexivo desde el punto de vista de la Teoría del Conocimiento? A partir de los procesos de pensamiento metafóricos, analógicos, intuitivos y sensibles comunes en el arte se pueden diseñar modelos fenomenológicos adecuados para tratar realidades complejas.*

La fenomenología enfoca el contenido de la consciencia, como dice Merleau-Ponty, “es un inventario de la consciencia como medio del universo”. En esta tesis he desarrollado dos modelos a partir de los modos de pensamiento artísticos. Son un retrato del viaje de la consciencia de los artistas por los distintos territorios de la mente reflejados a través tanto de sus paradigmas creativos como de sus obras; modelos flexibles e interactivos que sirven, entre otras cosas, para demostrar que el arte puede generar conocimiento y que puede colaborar, junto con la ciencia, en la construcción del conocimiento sobre su propio campo y sobre otros campos.

Así los dos modelos originales y multidimensionales, el **Árbol del Arte** y su **Atractor Intersubjetivo**, realizados a partir de los modos en que el pensamiento artístico genera conocimiento dan respuesta al **cuarto conjunto de objetivos**. Como características destacables de estos modelos señalo su flexibilidad, su capacidad de ser usados tanto sincrónica como diacrónicamente, y su interactividad. Ambos modelos muestran que los modos de pensamiento del arte generan formas estructuradas de conocimiento.

El Modelo del Árbol del Arte tiene varias aplicaciones posibles. Una de ellas, en concreto, es poder ser usado por los artistas como instrumento de autoconocimiento; un instrumento para la reflexión y autoanálisis sobre su situación en el mapa del arte. De este autoanálisis pueden salir sugerencias para nuevos caminos artísticos.

El modelo del Atractor Intersubjetivo tiene como función el análisis del grado de presencia del yo artístico en los procesos artísticos. Es un modelo que permite registrar informaciones provenientes del análisis y obtener una imagen sintética, clara, directa y visual, de este conjunto de datos. El método es orgánico, flexible, fluido y tiene una gran sensibilidad para adaptarse a cada situación. Es capaz de recoger las características de cada proceso estudiado y de situar los casos paradigmáticos, las estrellas más brillantes, como ejemplos casi arquetípicos de cada uno de los procesos por fases del proceso creativo, para desvelar las actitudes de los artistas con respecto al silencio del yo artístico.

Ambos modelos pueden ser adaptados a la música, danza, literatura o, incluso, a la ciencia. Para empezar a desarrollar estos enlaces transdisciplinares pongo algunos ejemplos de procesos artísticos de otras disciplinas en la Lámina II del Modelo del Árbol del Arte. Son sugerencias realizadas de modo tentativo, puesto que se trata de un proceso que está todavía en construcción y que necesita tiempo para que estas relaciones transdisciplinares se comprendan de modo integrado y multidimensional.

La construcción y aplicación de los dos modelos ponen de manifiesto que el arte puede generar modelos de conocimiento a partir de la especificidad de sus modos de pensamiento. Trabajando desde los modos de pensamiento sensible he intentado dar soporte experimental de esta afirmación respondiendo a la cuestión planteada en el **quinto objetivo** de la tesis.

El arte aporta beneficios personales y autoconocimiento para el artista. Los modos de pensamiento analógico-simbólicos comunes en el arte ayudan a penetrar en el lado invisible, trans-visual de las cosas, y enriquecen el mundo interior del artista. Este mismo enriquecimiento podría ser trasladado a otros campos y, en especial, a la ciencia. De modo similar, el enriquecimiento de la percepción mediante prácticas de meditación, de imaginación creativa y de visión interior es una constante en el arte e incluso en la ciencia. El ejercicio de la intuición y de formas no lingüísticas de pensamiento debería ser estimulado en la ciencia, y plantea serias cuestiones sobre el punto de vista del investigador@ y su relación con el objeto.

Las técnicas que he usado en esta investigación como formas de penetrar en la experiencia de la obra y del artista pueden ser consideradas como contribuciones a una metodología para el análisis de la creación. La imaginación, la sorpresa, las analogías, metáforas, la intuición, el desarrollo de la capacidad para cambiar de punto de vista, y ponerse en el lugar del objeto de la investigación, nos conduce directamente al corazón de la polémica entre la subjetividad y la objetividad. Pero los modos multidimensionales, trans-sensoriales y de silencio del yo propios del pensamiento artístico abren nuevas maneras de enfrentarse a cualquier problema científico.

En el proceso creativo realmente no hay una separación estricta entre las distintas fases, pero es importante saber distinguir las para comprender los procesos de pensamiento implicados. La fase de transformación es un buen ejemplo de esta afirmación pues es una fase en la que varios artistas enfocan todo su esfuerzo para la transmisión de su idea. Preparan interfaces para que su idea sea recibida, incluyendo mecanismos de transmisión que facilitan la captación de sus ideas por los receptores. Son distintos los paradigmas creativos con relación al énfasis que ponen en cada una de las fases del proceso artístico. Algunos artistas enfatizan unas fases en detrimento de otras. Hay artistas que ponen el énfasis en la percepción, no dan importancia a cómo este trabajo será recibido, e incluso puede molestarles el hecho de que el receptor se interese por su proceso interno. Tratan solamente de registrar lo que hacen, y la obra funciona como un contenedor casi herméticamente cerrado a las lecturas procesuales. Otros artistas ponen mucho énfasis en la transformación estética de su idea, pero ello no significa que se interesen por transmitir el núcleo de la vida de su idea; transforman este núcleo vivo, enfriándolo y estetizándolo; en este caso lo que importa es el impacto visual de la forma. Lo que llega al receptor es una forma transformada de lo que les ha movido internamente. En este caso la situación de percepción (del artista) es muy distinta a la situación de recepción (del observador).

En el caso contrario hay artistas que están más interesados en transmitir su idea y desarrollan varias estrategias de pensamiento para hacerlo. Por un lado, hacen uso de símbolos compartidos por todos los miembros de una comunidad: es una codificación casi lingüística de la experiencia (ejemplo los *Dibujos de Ensueños* de los artistas australianos). Por otro lado, otra de las operaciones presentes en los paradigmas que ponen énfasis la recepción es la reconstrucción de las condiciones de percepción para que el receptor pueda, por sí mismo, acceder a la primera idea que movió al artista a realizar la obra (ejemplo, James Turrel). Ambos son ejemplo de casos en los que el paradigma creativo enfatiza la transmisión de la idea. En el primer caso, por la codificación simbólico-lingüística, el énfasis recae en la transmisión de contenidos; en el segundo, el énfasis está en la transmisión de la experiencia en bruto y en vivo y, en

este segundo caso, se da un proceso de formación/reproducción de la fase de percepción en el receptor, la recepción y la percepción se unen.

Los modelos que propongo son capaces de representar sintéticamente procesos complejos y dinámicos. Tanto un árbol como un atractor son en sí mismos formas naturales; uno del reino vegetal y otro de los procesos dinámicos naturales de la física cuántica. El arte siempre ha sido un sensor de las formas naturales y ha desarrollado muchos procesos analógicos ligados a la naturaleza y a la cultura, tiene formas específicas de conocimiento: las analogías, la contaminación por varias metodologías, el sentido transversal e híbrido del conocimiento, la libertad de desplazarse entre diferentes escalas y diferentes dimensiones, de lo macro a lo micro, y a través de extensiones y ectopias sensoriales.

Cuando elegimos una forma como vehículo para transmitir los contenidos que deseamos esta forma condiciona su significado. Tanto el atractor como el árbol son soportes sensibles, flexibles, capaces de recoger los matices de cada proceso artístico y han revelado ser herramientas muy útiles para demostrar la hipótesis de esta tesis: el arte es un proceso trans-visual, trans-sensorial, intersubjetivo y de silencio del yo artístico. Sus cualidades formales y conceptuales presentan características muy apropiadas para recoger y ordenar información cualitativamente compleja, difícil de cuantificar y de registrar, por tratarse de procesos complejos temporales y sutiles. Tanto un árbol como un atractor son representaciones de ideas presentes en la naturaleza. Representan procesos naturales que ocurren en el tiempo y en el espacio, y sirven como analogías para el conocimiento de los procesos espacio temporales de la creación artística, pero de modo sintético.

Si el arte, así como la ciencia, puede ser una puerta al mundo, a la comprensión de nosotros mismos y del universo, habría que saber cómo crear arte cuando investigamos científicamente o como abrir vías para la ciencia como fruto de nuestra investigación en el arte. Cuando los científicos de otras áreas investigan ayudan a tejer una parte de su campo de conocimiento; por ejemplo, si son biólogos generan conocimientos científicos sobre los procesos biológicos. Me pregunto porqué cuando se investiga en arte no siempre se genera conocimiento artístico, aunque casi siempre se genera conocimiento sobre el campo del arte. Haciendo una comparación es como si se generase conocimiento sobre la biología como disciplina y no sobre el mundo biológico.

Quizás la respuesta se encuentre en que el arte es un proceso que usamos para conocer el mundo, es algo así como un instrumento o un vehículo, pero no es el mundo. Lo mira y lo define multidimensionalmente, trans-sensorialmente e intersubjetivamente, es cierto, pero no deja de ser un vehículo; no es la sustancia, es un instrumento para verla y estudiarla; no es lo físico, mira lo físico; no es lo espiritual, pero puede acceder a este territorio; no es el conjunto de nuestras emociones y pensamientos pero sirve como un canal para que accedamos mejor a ellos; no es la cultura pero es, por un lado, uno de sus pilares, mientras que, por otro, le ataca como uno de sus martillos. *En fin, si el arte es un instrumento, vehículo o interfaz, capaz de ponernos en contacto con múltiples realidades entonces es capaz de ofrecer modelos que complementen los modelos ofrecidos desde otros campos. Porque sus modelos siempre estarán en situación de ofrecer otra alternativa a la visión de mundo ofrecida por otras disciplinas.* Esta es una de las funciones del arte, ser capaz de aumentar nuestra sensibilidad y provocar nuevas miradas. Y esta es una tarea que no puede ser realizada por ninguna otra disciplina y, por lo tanto, el arte puede, y debe, aportar a la ciencia la misma postura contracultural

que tantos artistas han ejercido con relación a modelos simbólicos, tecnológicos y lingüísticos: la misión de “filosofar con el martillo” y generar incertidumbres en todos los sistemas de pensamiento a través de sus multidimensionales, trans-sensoriales, intersubjetivos y silenciosos modos de pensamiento.

¿Qué es un gesto?

Una de las conclusiones más importantes de esta tesis es afirmar la capacidad del arte de ofrecer modelos. Creo en la utilidad de los modelos ofrecidos y aunque solamente el tiempo puede llegar a perfeccionarlos y completarlos en mi opinión pueden llegar a ser instrumentos muy útiles especialmente para los mismos artistas, para auto-analizarse, situarse, e incluso abrir nuevas puertas en sus procesos creativos. Me gustaría finalizar este documento con una cita literal del filósofo José Luis Pardo, que voy a transformar formalmente, aunque no en su contenido, para resaltar aquellos aspectos que me parecen más relacionados con el tema que estoy tratando de entender. La **transformación formal de su texto** es mi modo de comentar la cita; todas las palabras son del citado autor, no he añadido nada más que color y forma. Aparte de eso quisiera que el concepto de gesto fuera entendido en toda su extensión multidimensional.

“¿QUÉ ES UN GESTO,

el gesto pintado
en un cuadro?

El gesto **ES**, decimos,

el efecto,

en la carne o el cuerpo, de **UN ACONTECIMIENTO EXTERIOR**,

LA INSCRIPCIÓN DE UNA FUERZA que, en el gesto,

deviene **SENTIDA**.

El gesto **EXPRESA**, pues,

EL ACONTECIMIENTO.

Pero el gesto



que **CONMUEVE** un rostro,

que **CRISPA** una mano,

que **LEVANTA** un brazo,

EXPRESA –y lo hace de una manera del todo
singular–

el conjunto

de las **CONDICIONES DE SU**

EXTERIORIDAD,

el conjunto

de las **FUERZAS QUE OPERAN SOBRE ÉL,**

las fuerzas insensibles
del ser mismo o la
naturaleza.

No **“VEMOS”** en el gesto la naturaleza,

sino **SUS EFECTOS,**

su devenir sentida.

Por tanto, **EL GESTO CONCENTRA,** en la mínima superficie que ocupa
la arruga de una piel o el pliegue de una mejilla,

LA EXTERIORIDAD ENTERA,

EL MUNDO

O EL UNIVERSO EN SU EXPRESIÓN:

la tierra se imprime en el cuerpo,

pero la piel expresa la tierra y,

como Leibniz,

**LO EXPRESADO NO
PODRÍA EXISTIR
FUERA DE SUS
EXPRESIONES.**

Así, no solamente es cierto que todo cuadro, es un gesto,

expresa algo,

sino que **TODO GESTO ES CUADRO,**

QUE LO EXPRESA TODO.

El pintor **HACE VISIBLE LO INVISIBLE,**

LO "VISTO":

el **TERROR** en un rostro,

el **P E S O** en una mano
inclinada,

la **MUERTE** en unos labios
temblorosos,

el **TEMOR** en unos zapatos de
campesino,

la **TEMPESTAD** en un templo,

l a **GUERRA EN LOS**
"SIMULACROS" que hacen
retumbar las montañas o el
brillo de la **ESTUPIDEZ** en un
bote de sopa"

(Pardo, 1992:263).

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ADCOCK, Craig E. (1983) *Marcel Duchamp's Notes from the Large Glass: An n-dimensional Analysis*. Ann Harbor, London, UMI Research Press.
- ALPERS, Svetlana (1999) *A arte de descrever: A arte holandesa no século XVII*, São Paulo, Universidade de São Paulo.
- ÁLVAREZ VARELA, Violeta (2003) "Historia e intersubjetividad en Husserl", *El Catoblepas, Revista Crítica del Presente*, nº 18, agosto 2003.
- ARIZA, Javier (2003) *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- ARNHEIM, Rudolf (1979) *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1986) *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós.
- (1988) *El poder del centro*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2000) *El quiebre y la estructura*, Barcelona, Andrés Bello.
- ASCOTT, Roy (2003) *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology & Consciousness*, Berkeley, University of California Press.
- (1990) "Is there love in the telematic embrace?", *Art Journal*, vol.49, nº3, pp. 241-247.
- (1995) "The Architecture of Cyberception", *Architectural Design*, vol. 65, nov-dic, pp.-38-41.
- (1996) "El retorno a la naturaleza II/The Return to Nature II", *Zehar*, nº 31, pp. 8-15.
- ASHTON, Dore (1966) "An interview with Marcel Duchamp", *Studio International*, nº 878, June, pp. 244-247.
- AUTRAN, Lucio (1987) *Um nome*, Rio de Janeiro, Taurus.
- BAKTIN, Mikhail (1992) *Marxismo e filosofia da linguagem*, São Paulo, Hucitec.
- BARASH, Moshe (2001) *Teorías del arte de Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza.
- (2003) *La ceguera. Historia de una imagen mental*, Madrid, Cátedra.
- BARTHES, Roland (1987) *S/Z, an essay*, Madrid, Siglo XXI
- (1987) *Susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.

- (1989) *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- BATESON, Gregory (1938) *Steps to an Ecology of Mind, Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1993a) *Espíritu y naturaleza*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (1993b) *Una unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*, Barcelona, Gedisa.
- BAVCAR, Evgen (1992) *Le voyer absolu*, París, Seuil.
- (1994) *Les tentes demontées. Ou le monde inconnu des perceptions*, París, Item.
- (1996) *L'inaccessible étoile, ou un voyage dans les temps*, Berlin, Benteli.
- BERENSON, Bernard (1978) *Estética e historia de las artes visuales*, México, F.C.E.
- BERKELEY, George (1988) *Principles of Human Knowledge*, U.K., Penguin.
- BERGER, John (1972) *Ways of Seeing. A Book Made by John Berger [and others]*, London, British Broadcasting Corporation, Penguin.
- BERGER, Maurice (1991) *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New York, Harper and Row.
- BERGER, Peter L.; BERGER, B. y H. KELLNER (1979) *Un mundo sin hogar. Modernización y conciencia*, Santander, Sal Terrae.
- BERGSON, Henry (1935) *The two sources of morality and religion*, New York, Henry Holt and Co.
- BESANT, Annie y C.W. LEADBEATER (1999) *Thought-forms*, Illinois, Second Quest Book, The Theosophical Publishing House.
- BLUMER, Herbert (1982) *El interaccionismo simbólico. Perspectiva y método*, Barcelona, Hora.
- BOHM, David (1999) *Wholeness and the Implicate Order*, London, New York, Routledge.
- BONNEFOY, Yves (1993) *Remarques sur le dessin*, París, Mercure de France.
- BOURDIEU, Pierre (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo artístico*, Barcelona, Anagrama.
- BRETON, André (1972) *Manifestoes of Surrealism*, Michigan, Ann Harbor, University

- of Michigan.
- BRIGGS, John y David PEAT (1984) *Looking Glass Universe*, New York, Simon and Schuster.
- (1999) *Seven Life Lessons of Chaos*, New York, Harper Collins Publishers.
- BRIHUEGA, J. (1979) *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1930*, Madrid, Cátedra.
- BOCOLA, Sandro (1999) *El arte de la modernidad: Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- BOVA, Ben (2004) *Historia de la luz*, Madrid, Espasa.
- BUCK-MORSS, Susan (1993). "Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamín sobre la obra de arte", en *La Balsa de la Medusa*, Número 25.
- BUCK-MORSS, Susan (2001) *Dialéctica de la mirada*, Madrid, Visor.
- BUFALINO, Gesualdo (1998) *Tomasso y el fotógrafo ciego. O bien el catacroa*, Barcelona, Anagrama.
- BUFALINO, Gesualdo (2001) *Argos el ciego. Los sueños de la memoria*, Barcelona, Anagrama.
- BUZAN, Tony (2002) *El libro de los mapas mentales*, Barcelona, Urano.
- CABANNE, Pierre (1984) *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama.
- CALABRESE, Omar (1987) *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós.
- CALVINO, Italo (1990) *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela.
- CARRY, Jonathan (1999) *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass., The MIT Press.
- CARROLL, Lewis (1984) *Alicia en el país de las maravillas*, Madrid, Alianza Ed.
- CASSIRER, Ernst (1971) *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CASSIRER, Ernst (1987) *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CAZEAU, Clive (2000) *The Continental Aesthetics Reader*, London, Routledge.
- CHIPP, Herschell (1995) *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y*

- opiniones críticas*, Madrid, Akal.
- CIRLOT, J. E. (1970) *El espíritu abstracto*, Barcelona, Labor.
- CLAIR, Jean (1999) *Elogio de lo visible*, Barcelona, Seix Barral.
- CLARK, Lygia (1998) *Lygia Clark*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.
- COHEN, Morris y I. E. DRABKIN (1958) *A Source Book in Greek Science*,
Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- COMBALÍA, Victoria (1981) *La poética de lo neutro*, Barcelona, Anagrama.
(2003) *Comprender el arte moderno*, Barcelona, De Bolsillo.
- CREWS, Judith (2003) "Forest and tree symbolism in folklore", *Unasylva, The International Journal of Forestry and Forest Industries*, Roma, FAO, Food and Agriculture Organization of the United Nations en <http://www.the-tree.org.uk/Sacred%20Grove/Articles/F&TS/f&tsymbolism.htm>.
- CRARY, Jonathan (1992) *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.
- D'ABRO (1950) *The Evolution of Scientific Thought: From Newton to Einstein*, New York, Dover Publications.
- DAMASIO, Antonio (1994) *Descartes' error: Emotion, Reason and the Human Brain*, New York, Harper Collins publisher.
(1999) *The Feeling of What Happens, Body and Emotion in the Making of Consciousness*, San Diego, New York, Harcourt.
- DANTO, Arthur C. (2001) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós.
(2002) *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós.
- DA VINCI, Leonardo (1995) *Tratado de pintura*, Madrid, Akal.
- DE LA CALLE, Román (1981) *En torno al hecho artístico*, Valencia, Fernando Torres.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (2000) *Anti-oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- DENIS, Michel (1984) *Las imágenes mentales*, Madrid, Siglo XXI.
- DIDEROT, Denis (2002) *Carta sobre los ciegos seguido de Carta sobre los sordomudos*, Madrid, Fundación ONCE.

- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992) *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, París, Minuit.
- DIEGO, Estrella de (1999) *A vueltas con los sentidos*, Madrid, Casa de América.
- DRUTT, Matthew (Org.) (2003) *Kazimir Malevic. Suprematism*, New York, Guggenheim Museum.
- DUBOIS, Phillipe (1986) *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós.
- DUCH, Ll. (1998) *Mito, interpretación y cultura*, Barcelona, Herder.
- DUCHAMP, Marcel (1957) "The creative act", en *Art News*, Número 56, Summer.
- DUFRENNE, Michel (dir.) (1976) *Recherches Poïétiques*, I y II, París, Editions Klincksiek.
- (1983) *Fenomenología de la experiencia estética. La percepción estética*, Valencia, Fernando Torres.
- DURKHEIM, Emile (1982) *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal.
- ECO, Humberto (1981) *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.
- EDWARDS, Betty (1994) *Dibujar con el lado derecho del cerebro*, Barcelona, Urano.
- EGAÑA, Miguel (1995) "Les métamorphoses de Narcisse ou l'artiste en représentation", en *Revue d'esthétique*, Número 27, pp: 151-162.
- EHRENZWEIG, Anton (1953) *The Psycho-analysis of Artistic Vision and Hearing*, New York, The Julian Press.
- (1973) *El orden oculto del arte*, Barcelona, Labor.
- EISNER, Elliot W. (2004) *El arte y la creación de la mente*, Barcelona, Paidós.
- ELIADE, Mircea ((1985) *Mito y realidad*, Barcelona, Labor.
- ELLIOT, T.S. (1968) *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral.
- FALLETTI, Franca (2005) *Forme per il David*, Florencia, Academia.
- FOCILLON, Henri (1983) *La vida de las formas*, Madrid, Xarait.
- FOSTER, Hal (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.
- (2001a) *Richard Serra. Torqued Spirals, Toruses and Spheres*, New York, Gagosian Gallery, Steidl.

- FOUCAULT, Michel (1969) "What is an author?", en *Critical Theory since 1965*, Hazard Adams y Leroy Searle, Florida, pp. 138-148.
(2000) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI.
- FRANZ, Erich (1996) *In the Quest of the Absolute*, New York, Peter Blum edition.
- FREUD, Sigmund (2001) *Leonardo da Vinci*, Londres, Routledge.
(2002) *El yo y el ello y otros estudios de metapsicología*, Madrid, Alianza.
(2003) *Psicoanálisis del Arte*, Madrid, Alianza.
- FRIESEN, Ilse B. (2001) *The Female Crucifix. Images of St. Wilgefortis since the Middle Ages*, Waterloo, Ontario, Wilfred Laurier,
[Http://www.wlu.ca/~wwwpress/Catalog/Interviews/friesen.html](http://www.wlu.ca/~wwwpress/Catalog/Interviews/friesen.html)
- FRY, F. Edward (1986) *Robert Morris, Works of the Eighties*, Newport, Harbour, Newport Harbour Art Museum.
- FROMENTIN, Eugène (1984) *The Masters of Past Time*, Phaidon, London y New York.
- FUCHS, Rudi y Arnulf RAINER (2000) *Even before language*, Ámsterdam, Stedelijk Museum y Nai Uitgevers.
- GARFINKEL, Harold (1989) *Studies in Ethnomethodology*, Cambridge, Polity Press.
- GENET, Jean (1996) *El secreto de Rembrandt*, Córdoba, Narvaja ed.
- GHYKA, Matila C. (1983) *La estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Barcelona, Poseidón.
(1992) *El número de oro. Ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental*, Barcelona, Poseidón.
(1998) *Filosofía y mística del número*, Barcelona, Apóstrofe.
- GIANNETTI, Claudia (1994) "Retrospectiva Yves Klein, El salto en el vacío", *Lápiz*, Número 108, enero, pp 52-57.
- GIDDENS, Anthony (1978) *Novas regras do método sociológico*, Río de Janeiro, Zahar. [Edición castellana *Las nuevas reglas del método sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu. Citado por edición inglesa 1976].
- GINER, Salvador; LAMO DE ESPINOZA, Emilio y Cristóbal TORRES (2001) *Diccionario de Sociología*, Madrid, Alianza.

- GODFREY, Tony (1999) *Conceptual Art*, London, Phaidon.
- GOETHE, Johan W. (1999) *Teoría de los colores*, Murcia, C.O.A.A.Técnicos.
- GOFFMAN, Irving (1981) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.
- GOMBRICH, E. H. (1971) *Freud y la psicología del arte*, Barcelona, Seix Barral
(1979) *Arte e Ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili.
(1980) *El sentido del orden*, Barcelona, Gustavo Gili.
(2002) *La imagen y el ojo. Nuevos estudios de la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate.
- GOMBRICH, E.H.; HOCHBERG, J.; BLACK M. (1983) *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós.
- GOODMAN, Nelson (1990) *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor.
- GREENE, Maxine (2005) *Liberar la imaginación*, Barcelona, Graó.
- GRENIER, Catherine (1995) *Robert Morris*, París, Centre Georges Pompidou.
- GROPE M (1993) *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra.
- GUASCH, Anna Maria (Ed.) (2000) *Los manifiestos del arte moderno*, Madrid, Akal.
(2002) *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza.
- GUIGON, Enmanuel (Ed.) (1992) *Automatismos paralelos. La Europa de los movimientos experimentales 1944-56*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Contemporáneo.
- GUTIÉRREZ, M. (Ed.) (1988) *Mito y ritual en América Latina*, Madrid, Alhambra.
- HAIM, Paul (2001) *Matta. Agitar el ojo antes de mirar*, Donostia-San Sebastián, Artola.
- HEGEL, W.F. (1966) *Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica.
- HILLER, Susan (2000) *Dream Machines*, Berkeley, University of California.
- HILLMANN, Karl-Heinz (2001) *Diccionario Enciclopédico de Sociología*, Barcelona, Herder.
- HOCKNEY, David (2001) *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las*

- técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona, Destino.
- HOFSTADTER, Douglas R. (1989) *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, New York, Vintage Books.
- HORVITZ, Robert Joseph (1973) "Nature as Artifact: Alan Sonfist", *Artforum*, noviembre, Vol 12, Número 3, pp: 32-42.
- HOUSHIAR, Shirazeh (2005) en
<http://www.gallery.dlportrait.org/gallery/en/images/artistdetail/houshiary>
[Http://www.en.wikipedia.org](http://www.en.wikipedia.org)
- HUFFMAN, William (2001) "The Influence of Archetypal Ideas on the Scientific Theories of Kepler", en *Robert Fludd*, Berkeley, California, North Atlantic Books.
- ISER, Wolfgang (1987) *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus.
- JAKOBSON, Roman (1981) *Ensayos en lingüística general*, Barcelona, Seix Barral.
(1988) *Lingüística y poética*, Madrid, Cátedra.
- JAMESON, Fredric (1981) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press.
- JAY, Martin (1988) "Scopic Regimes of Modernity", en Hal FOSTER (1988) *Vision and Visuality*, New York, Dia Art Foundation.
(1993) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley, California University Press.
- JIMÉNEZ HUERTAS, Inmaculada (2001) "Los límites del dibujo y una poética de grupo", en Manuel VÉLEZ (2001) *El dibujo del fin del milenio*, Granada, Universidad de Granada.
(2004) "Dibujar con los ojos cerrados", *Contemplarse para comprenderse*, Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, pp: 93-172.
- JUNG, Carl G. (1959) *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Routledge y Kegan Paul, Londres [Traducción castellana (1997) *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós].
(1984) *Simbología psíquica. Estudios sobre fenomenología psíquica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- KANDINSKY, Wassily (1994) *Kandinsky, 1966-1944, Complete Writings on Art*, New

- York, Da Capo.
- KANIZSA, Gaetano (1998) *Gramática de la visión*, Barcelona, Paidós.
- KELLEY, Robin D. G. (2002) *Freedom Dreams: the Black Radical Imagination*,
Boston, Beacon Press.
- KIRK, G.S. (1973) *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*,
Barcelona, Barral.
- KOLAKOWSKI, L. (1990) *La presencia del mito*, Madrid, Cátedra.
- KOUNELLIS, Janis (1996) *Kounellis*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía.
- KRAUSS, Rosalind (1973) "Sense and Sensibility. Reflection on Post '60s Sculpture",
Artforum, nov., Vol. XII, Número 3, pp: 43-45.
(1985) *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge
Mass., MIT Press.
(1997) *El inconsciente óptico*, Madrid, Technos.
- KRINGS, H.; BAUMGARTNER, H.M. y Ch. WILD (1978) *Conceptos fundamentales
de filosofía*, Barcelona, Herder.
- KUH, Katharine (2001) *Mark Rothko: A Consummated Experience between Picture and
Onlooker*, Basel, Foundation Beyeler.
- LACAN, Jacques (1998) *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, The Seminar
of Jacques Lacan*, Book XI, New York, Norton & Company ed.
- LACEY, Hurbert J. (1982) "Anorexia nervosa and a bearded female saint", *British
Medical Journal*, Vol. 285, Números 18-25, diciembre.
- LAVANDIER, Yves (2003) *La dramaturgia*, Madrid, Ediciones Internacionales
Universitarias.
- LEMLEY, Brad (1999) "¿Do you see what I see?", *Discover*, diciembre, p.96 en
<http://www.college.hmco.com/psychology/shared/exercises/er/about-synesthesia.html>
- <Http://www.programmaitalia.com/sinestesia/artes/sinestetica/colour.htm>
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1968) *Mitológicas 1: Lo crudo y lo cocido*, México, Fondo
de Cultura Económica.
(1987a) *Mitológicas 2: De la miel a las cenizas*, México,

- Fondo de Cultura Económica.
- (1987b) *Mitológicas 3: El origen de las maneras en la mesa*, México, Siglo XXI.
- (1990a) *Mitológicas 4; El hombre desnudo*, México, Siglo XXI.
- (1990b) *Mito y significado*, Madrid, Alianza.
- LINDBERG, David C. (1981) *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago, University of Chicago Press.
- LÚKACS, Georg (1971) *History and Class Consciousness*, Cambridge, MIT.
- LURIA, Alexander (1974) *Cognitive Development Its Cultural and Social Foundations*, Cambridge Mass., Harvard University Press.
- (1976) *The Neuropsychology of Memory*, New York, John Wiley & Sons.
- (1982) *Lenguaje and Cognition*, New York, John Wiley & Sons Inc.
- (2005) <http://www.marxists.org/archive/luria/>
- LYOTARD, J. F. (1997) *Lecturas de infancia*, Buenos Aires, Eudeba y Universidad de Buenos Aires.
- MAINE DE BIRAN, Pierre (1995) *La vie interieure*, París, Payot.
- MALEVICH, Kasimir (2003) *The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism*, Dover Publications.
- MAMAYO, Patricia (2002) *Louise Bourgeois*, Hondarribia, Nerea.
- MARCHÁN-FIZ, Simón (1986) *Del arte objetual al arte como concepto*, Madrid, Akal.
- MARCUSE, Herbert (1978) *La dimensión estética*, Barcelona, Materiales.
- MATTHEWS, John (2003) *Drawing and Painting, Children and Visual Representation*, London, Sage.
- MATURANA, Humberto (1996) *La realidad ¿objetiva o construida?* Barcelona, Anthropos.
- (1980) *Autopoiesis and Cognition. The realization of the living*, Dordrecht, Reidelpl.
- (2004) *Desde la psicología a la biología*, Buenos Aires, Lumen Argentina.
- MATURANA, Humberto y Francisco VARELA (2003) *El Árbol del Conocimiento. Las*

- bases biológicas del conocimiento*, Buenos Aires, Ed. Universitarias.
- MAYER, Benjamin (1999) <http://jornada.unam.mx/1999/ago99/990801/sem-mayer.html>
- MEANA, Juan Carlos (1993) *Intervención de elementos naturales en movimiento en procesos artísticos*, Tesis de Doctorado, Departamento de Pintura, Leioa, Universidad del País Vasco.
- MENDEZ, Lourdes (1995) *Antropología de la producción artística*, Madrid, Síntesis.
- MENDIETA, Ana (1997) *Ana Mendieta*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea.
- MÈREDIEU, Florence de (1994) *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, París, Bordas.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2000) *Phenomenology of Perception*, London, Routledge.
- MICHAUX, Henri (2000) *Escritos sobre pintura*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- MINK, Janis (1996) *Marcel Duchamp 1887-1968. El arte contra el arte*, Köln, Taschen.
- MIRZOEFF, Nicholas (2003) *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós.
- MITCHELL, W. J. T. (Ed.) (1994) *Landscape and Power*, Chicago, The Chicago University Press.
- MOLINER, María (1987) *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- MONEGAL, Antonio (Dir.) (2000) *Literatura y pintura*, Madrid, Arco.
- MORIN, Edgar (2001) *O problema epistemológico da complexidade*, São Paulo, Cortez.
- (1983) *El método. La vida de la vida*, Madrid, Cátedra.
- MORRIS, Robert (1975) "Aligned with Nazca", *Artforum 14*, Número 2, octubre, pp:25-39.
- (1979a) "Some Notes on the Phenomenology of Making", *Artforum*, N°8, abril 1970, pp:50-71.
- (1979b) *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture*, Seattle, Seattle Art Museum, citado en MAYO, Marti (1981) *Robert Morris*, Houston,

Contemporary Art Museum.

(1993) *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Massachusetts, M.I.T. Press.

(1995) *Robert Morris*, París, Centre George Pompidou.

MOURE, Gloria (1997) *Ana Mendieta*, Barcelona, Fundació Tàpies y Centro Galego de Arte Contemporáneo.

NICHOLAÏDES, Kimon (1972) *The Natural Way to Draw*, London, André Deutsch.

NIETZSCHE, Friedrich (2001) *Estética y teoría de las artes*, Madrid, Tecnos.

OCAMPO, Estela y Martí PERAN (1991) *Teorías del Arte*, Barcelona, Icaria.

OGILVY, James (1979) *Many Dimensional Man, Decentralizing Self, Society and the Sacred*, New York, Harper and Row.

OLIVEIRA, Adriano Messias de (2004) *Caminhos e descaminhos da intersubjetividade. Os laços sociais e a construção da intersubjetividade*, (<http://bocc.ubi.pt/pag/oliveira-adriano-intersubjetividad.html>).

ORTIZ-OSÉS, Andrés y Patxi LANCEROS (Dir.) (1997) *Diccionario de hermenéutica: una obra interdisciplinar para las ciencias humanas*, Bilbao, Universidad de Deusto.

OTEIZA, Jorge de (1991) *Libro de los plagios*, Iruñea, Pamiela.

(1994) *Quousque Tandem... : Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Iruñea, Pamiela.

PANOFSKI (1991) *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza.

PAZ, Octavio (2003) *Apariencia desnuda*, Madrid, Alianza.

PICAZO, Gloria (2001) *El instante eterno*, Castelló, Espai d'Art Contemporani de Castelló.

PEIRCE, Charles (1974) *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión.

(1984) *Writings of Charles S. Peirce*, vol 2, 1867-1871, Indianápolis, Indiana University Press.

PIERI, Paolo Francesco (2002) *Diccionario Junguiano*, São Paulo, Paulus y Vozes.

POPPER, Frank (1989) *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*, Madrid, Akal.

PRESTON, John (2005) "Bob Dylan se confiesa", *Revista El País Semanal*, nº 1481, 13

- de febrero, pp: 34-42.
- PURCE, Jill (1992) *The Mystic Spiral: Journey of the Soul*, Singapur, Thames and Hudson.
- QUÉAU, Phillippe (1995) *Lo virtual. virtudes y vértigos*, Barcelona, Paidós.
- RANCIÈRE, Jacques (2002) *La división de lo sensible: Estética y política*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca.
- RAQUEJO, Tonia (1998) *Land Art*, Madrid, Nerea.
- READ, Herbert (1954) *El significado del arte*, Buenos Aires, Losada.
(1957) *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, Mexico, Fondo de Cultura Económica.
(1961) *Art and Industry*, Horizon Press.
(1984) *Breve historia de la pintura moderna*, Barcelona, Serbal.
- REZENDE, Edna S. A. (2004) *Ut Pictura Poiésis: el difícil diálogo entre la creación y la producción de la pintura en el arte del siglo XX*, Tesis de doctorado, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco, Leioa, sin publicar.
- ROBERTS, Francis (1968) "I propose to strain the laws of Physics", en *Art News*, Número 67 diciembre.
- ROCHA, Teresa (Ed.) (1998) *Miscelánea vienesa*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- ROGERS, Carl (1981) *Psicoterapia centrada en el cliente: práctica, implicaciones y teoría*, Barcelona, Paidós.
- ROTHKO, Mark (2001) *Mark Rothko: A Consummated Experience between picture and Onlooker*, Basel, Foundation Beyeler.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier (1982) *De la modernidad*, Barcelona, Península.
- RYLE, Gilbert (1949) *The Concept of Mind*, Chicago, The University of Chicago Press.
- SACKS, Oliver (1987) *El hombre que confundió su mujer con un sombrero*, Barcelona, El Aleph Editores.
(1999) *La isla de los ciegos al color*, Barcelona, Anagrama.

- SALTZMAN, Andrea (2004) *El cuerpo diseñado*, Barcelona, Buenos Aires, Paidós.
- SARTRE, Jean Paul (1964) *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada.
- SCHELLING, Friedrich W.J. (1985) *La relación del arte con la naturaleza*, Madrid, J. Arpe.
- SCHWITTERS, Kurt (1986) *Kurt Schwitters*, Frankfurt am Main, Verlag Ullstein Gmbh
- SECO, Manuel; ANDRÉS, Olimpia y Gabino RAMOS (1999) *Diccionario del español actual*, Madrid, Santillana.
- SEGAL, Lynn (1994) *Soñar la realidad*, Barcelona, Paidós.
- SEYMOUR, Anne (1987) *Beuys, Klein, Rothko. Profecía y transformación*, Madrid, Fundació La Caixa.
- SHIFF, Richard (1991) "Constructing Physicallity", *Art Journal*, 50, nº 1, p. 43.
- SIEGEL, Jeanne (1969) "Some late thoughts of Marcel Duchamp", en *Art Magazine*, Número 43, diciembre.
- SHAH, Idries (1994) *Aprender a aprender: psicología y espiritualidad al estilo Sufi*, Barcelona, Paidós.
- SHELDRAKE, Rupert (1989) *La nueva ciencia de la vida*, Barcelona, Kairós.
(2003) *The Sense of Being Stare at...*, New York, Crown Publishers.
- SHIFF, Richard (2001) "La gravedad de la torsión en Willem de Kooning", en *Willem de Kooning*, Valencia, Fundación La Caixa e Institut Valencia d'Art Modern.
- SMITHSON, Robert (1979) *The Writings of Robert Smithson*, New York, New York University Press.
- SMITHSON, Robert (1993) *El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, IVAM-Centre Julio González.
- SOURIAU, Etienne (1979) *La correspondencia entre las artes. Elementos de estética comparada*, Mexico, Fondo de Cultura Económica.
- SOURIAU, Etienne (1990) *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal.
- STANGOS, Nikos (1991) *Conceptos del arte moderno*, Madrid, Alianza.
- STANISLAVSKI, Konstantin (2003a) *El trabajo del actor sobre sí mismo: en el proceso creador de la vivencia*, Barcelona, Alba Editorial.

- (2003b) *La preparación del actor*, Madrid, La Avispa.
- STILES, Kristine y Peter SELZ (1996) *Theories and Documents of Contemporary Art*, Berkeley, University of California Press.
- STRASBERG, John (2005) *Entrevista en EL PAÍS*, 13 febrero, p:13.
- SUREDA, Joan y Ana María GUASH (1987) *La trama de lo moderno*, Madrid, Akal.
- TÀPIES, Antoni (1982) “La pintura i el buit”, en *La realitat com a art*, Barcelona, Laertes.
- (1992) *Materia, signo espíritu*, Barcelona, Polígrafa.
- (1999) *El arte y sus lugares*, Madrid, Siruela.
- TART, Charles (2001) “Enfoque sistémico de los estados de conciencia”, en WALSH y Frances VAUGHAN (2001) *Más allá del ego. Textos de psicología transpersonal*, Barcelona, Kairós.
- TARTAKIEWICZ, Wladislaw (1987) *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.
- TEJERINA, Benjamín (2002) *Las teorías de la acción social*, Bilbao, Manuscrito sin editar.
- TOLOSA, José Luis; MARÍN, Ricardo y Juan F. de la IGLESIA (1998) *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*, Granada, Grupo Editorial Universitario.
- TROUNCHE, Anne (2000) *Gina Pane*, Le Mans, École Supérieure Le Mans.
- TURNER, V. (1968) “Myths and Symbol”, en *International Encyclopedia of the Social Sciences*, D. S. SHILLS (Ed.), Vols. 9-10, London-Chicago, MacMillan-Free Press.
- VAN GOGH, Vincent (1987) *Cartas a Theo*, Barcelona, Labor.
- WAGENSBERG, Jorge (2004) *La rebelión de las formas: O como perseverar cuando la incertidumbre aprieta*, Barcelona, Tusquets, Museo de la Ciencia y Fundación La Caixa.
- WALSH, Roger y Frances VAUGHAN (2001) *Más allá del ego. Textos de psicología transpersonal*, Barcelona, Kairós.
- WIENER, Norbert (1998) *Cibernética*, Barcelona, Tusquets.

WILBER, Ken (2001) *Antología*, Barcelona, Kairós.

WOLF, Mauro (1982) *Sociologías de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.

WORRINGER, W. (1953) *Abstracción y naturaleza*, México, F. de Cultura Económica.

BIBLIOGRAFÍA POR TEMAS

(La clasificación ha sido realizada en relación a cómo la bibliografía ha sido usada y no siempre en relación con el campo habitual de clasificación)

Artistas, glosas y procesos:

- ADCOCK, Craig E. (1983) *Marcel Duchamp's Notes from the Large Glass: An n-dimensional Analysis*. Ann Harbor, London, UMI Research Press.
- ALPERS, Svetlana (1999) *A arte de descrever: A arte holandesa no século XVII*, São Paulo, Universidade de São Paulo.
- ASHTON, Dore (1966) "An interview with Marcel Duchamp", *Studio International*, nº 878, June, pp. 244-247.
- BERGER, Maurice (1991) *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New York, Harper and Row.
- BRETON, André (1972) *Manifestoes of Surrealism*, Michigan, Ann Arbor, University of Michigan.
- BRIHUEGA, J. (1979) *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1930*, Madrid, Cátedra.
- CABANNE, Pierre (1984) *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama.
- CLARK, Lygia (1998) *Lygia Clark*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.
- DRUTT, Matthew (Org.) (2003) *Kazimir Malevic. Suprematism*, New York, Guggenheim Museum.
- DUCHAMP, Marcel (1957) "The creative act", en *Art News*, Número 56, Summer.
- FRY, F. Edward (1986) *Robert Morris, Works of the Eighties*, Newport, Harbour, Newport Harbour Art Museum.
- FUCHS, Rudi y Arnulf RAINER (2000) *Even before language*, Ámsterdam, Stedelijk Museum y Nai Uitgevers.
- GIANNETTI, Claudia (1994) "Retrospectiva Yves Klein, El salto en el vacío", *Lápiz*, Número 108, enero, pp 52-57.
- GRENIER, Catherine (1995) *Robert Morris*, París, Centre Georges Pompidou.
- HAIM, Paul (2001) *Matta. Agitar el ojo antes de mirar*, Donostia-San Sebastián,

Artola.

HORVITZ, Robert Joseph (1973) "Nature as Artifact: Alan Sonfist", *Artforum*,
noviembre, Vol 12, Número 3, pp: 32-42.

HOUSHIARY, Shirazeh (2005) en

<http://www.gallery.dlportrait.org/gallery/en/images/artistdetail/houshiary>

<Http://www.en.wikipedia.org>

KANDINSKY, Wassily (1994) *Kandinsky, 1966-1944, Complete Writings on Art*, New
York, Da Capo.

KOUNELLIS, Janis (1996) *Kounellis*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía.

KUH, Katharine (2001) *Mark Rothko: A Consummated Experience between Picture and
Onlooker*, Basel, Foundation Beyeler.

MALEVICH, Kasimir (2003) *The Non-Objective World: The Manifesto of
Suprematism*, Dover Publications.

MAMAYO, Patricia (2002) *Louise Bourgeois*, Hondarribia, Nerea.

MENDIETA, Ana (1997) *Ana Mendieta*, Santiago de Compostela, Centro Galego de
Arte Contemporánea.

MINK, Janis (1996) *Marcel Duchamp 1887-1968. El arte contra el arte*, Köln,
Taschen.

MORRIS, Robert (1975) "Aligned with Nazca", *Artforum 14*, Número 2, octubre,
pp:25-39.

(1979a) "Some Notes on the Phenomenology of Making", *Artforum*, N°8, abril
1970, pp:50-71.

(1979b) *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture*, Seattle, Seattle
Art Museum, citado en MAYO, Marti (1981) *Robert Morris*, Houston,
Contemporary Art Museum.

(1993) *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert
Morris*, Cambridge, Massachusetts, M.I.T. Press.

(1995) *Robert Morris*, París, Centre George Pompidou.

MOURE, Gloria (1997) *Ana Mendieta*, Barcelona, Fundació Tàpies y Centro Galego de
Arte Contemporáneo.

- OTEIZA, Jorge de (1991) *Libro de los plagios*, Iruñea, Pamiela.
- (1994) *Quousque Tandem... : Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Iruñea, Pamiela.
- PICAZO, Gloria (2001) *El instante eterno*, Castelló, Espai d'Art Contemporani de Castelló.
- POPPER, Frank (1989) *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*, Madrid, Akal.
- PRESTON, John (2005) "Bob Dylan se confiesa", *Revista El País Semanal*, nº 1481, 13 de febrero, pp: 34-42.
- ROTHKO, Mark (2001) *Mark Rothko: A Consummated Experience between picture and Onlooker*, Basel, Foundation Beyeler.
- SCHWITTERS, Kurt (1986) *Kurt Schwitters*, Frankfurt am Main, Verlag Ullstein GmbH.
- SEYMOUR, Anne (1987) *Beuys, Klein, Rothko. Profecía y transformación*, Madrid, Fundació La Caixa.
- SIEGEL, Jeanne (1969) "Some late thoughts of Marcel Duchamp", en *Art Magazine*, Número 43, diciembre.
- SHIFF, Richard (2001) "La gravedad de la torsión en Willem de Kooning", en *Willem de Kooning*, Valencia, Fundación La Caixa e Institut Valencia d'Art Modern.
- SMITHSON, Robert (1979) *The Writings of Robert Smithson*, New York, New York University Press.
- SMITHSON, Robert (1993) *El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, IVAM-Centre Julio González.
- STILES, Kristine y Peter SELZ (1996) *Theories and Documents of Contemporary Art*, Berkeley, University of California Press.
- TÀPIES, Antoni (1982) "La pintura i el buit", en *La realitat com a art*, Barcelona, Laertes.
- (1992) *Materia, signo espíritu*, Barcelona, Polígrafa.
- (1999) *El arte y sus lugares*, Madrid, Siruela.
- TROUNCHE, Anne (2000) *Gina Pane*, Le Mans, École Supérieure Le Mans.
- VAN GOGH, Vincent (1987) *Cartas a Theo*, Barcelona, Labor.

Intersubjetividad y campo de producción artístico:

ÁLVAREZ VARELA, Violeta (2003) "Historia e intersubjetividad en Husserl", *El Catoblepas, Revista Crítica del Presente*, nº 18, agosto 2003.

BAKTIN, Mikhail (1992) *Marxismo e filosofia da linguagem*, São Paulo, Hucitec.

BARTHES, Roland (1987) *S/Z, an essay*, Madrid, Siglo XXI

(1987a) "La muerte del autor", *Susurro del lenguaje*,
Barcelona, Paidós.

(1987b) *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.

BERGER, Peter L.; BERGER, B. y H. KELLNER (1979) *Un mundo sin hogar. Modernización y conciencia*, Santander, Sal Terrae.

BLUMER, Herbert (1982) *El interaccionismo simbólico. Perspectiva y método*, Barcelona, Hora.

FOUCAULT, Michel (1969) "What is an author?", en *Critical Theory since 1965*, Hazard Adams y Leroy Searle, Florida, pp. 138-148.

HEGEL, W.F. (1966) *Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica.

MENDEZ, Lourdes (1995) *Antropología de la producción artística*, Madrid, Síntesis.

OLIVEIRA, Adriano Messias de (2004) *Caminhos e descaminhos da intersubjetividade. Os laços sociais e a construção da intersubjetividade*, (<http://bocc.ubi.pt/pag/oliveira-adriano-intersubjetividad.html>).

TEJERINA, Benjamín (2002) *Las teorías de la acción social*, Bilbao, Manuscrito sin editar.

WOLF, Mauro (1982) *Sociologías de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.

Trans-sensorialidad y percepción multidimensional

ARIZA, Javier (2003) *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

- ARNHEIM, Rudolf (1979) *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1986) *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós.
- (1988) *El poder del centro*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2000) *El quiebre y la estructura*, Barcelona, Andrés Bello.
- ASCOTT, Roy (2003) *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology & Consciousness*, Berkeley, University of California Press.
- (1990) "Is there love in the telematic embrace?", *Art Journal*, vol.49, nº3, pp. 241-247.
- (1995) "The Architecture of Cyberception", *Architectural Design*, vol. 65, nov-dic, pp.-38-41.
- (1996) "El retorno a la naturaleza II/The Return to Nature II", *Zehar*, nº 31, pp. 8-15.
- BARASH, Moshe (2003) *La ceguera. Historia de una imagen mental*, Madrid, Cátedra.
- BATESON, Gregory (1938) *Steps to an Ecology of Mind, Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1993a) *Espíritu y naturaleza*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (1993b) *Una unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*, Barcelona, Gedisa.
- BERGER, John (1972) *Ways of Seeing. A Book Made by John Berger [and others]*, London, British Broadcasting Corporation, Penguin.
- BERGSON, Henry (1935) *The two sources of morality and religion*, New York, Henry Holt and Co.
- BERKELEY, George (1988) *Principles of Human Knowledge*, U.K., Penguin.
- BESANT, Annie y C.W. LEADBEATER (1999) *Thought-forms*, Illinois, Second Quest Book, The Theosophical Publishing House.
- BRIGGS, John y David PEAT (1984) *Looking Glass Universe*, New York, Simon and Schuster.
- (1999) *Seven Life Lessons of Chaos*, New York, Harper Collins Publishers.
- BOVA, Ben (2004) *Historia de la luz*, Madrid, Espasa.

- CALVINO, Italo (1990) *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela.
- CARROLL, Lewis (1984) *Alicia en el país de las maravillas*, Madrid, Alianza Editorial.
- CRARY, Jonathan (1992) *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (2000) *Anti-oedipus: Capitalism and schizophrenia*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- DENIS, Michel (1984) *Las imágenes mentales*, Madrid, Siglo XXI.
- DIDEROT, Denis (2002) *Carta sobre los ciegos seguido de Carta sobre los sordomudos*, Madrid, Fundación ONCE.
- DAMASIO, Antonio (1994) *Descartes' error: Emotion, Reason and the Human Brain*, New York, Harper Collins publisher.
- (1999) *The Feeling of What Happens, Body and Emotion in the Making of Consciousness*, San Diego, New York, Harcourt.
- EDWARDS, Betty (1994) *Dibujar con el lado derecho del cerebro*, Barcelona, Urano.
- EHRENZWEIG, Anton (1953) *The Psycho-analysis of Artistic Vision and Hearing*, New York, The Julian Press.
- (1973) *El orden oculto del arte*, Barcelona, Labor.
- FOUCAULT, Michel (2000) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund (2001) *Leonardo da Vinci*, Londres, Routledge.
- (2002) *El yo y el ello y otros estudios de metapsicología*, Madrid, Alianza.
- (2003) *Psicoanálisis del Arte*, Madrid, Alianza.
- GOETHE, Johan W. (1999) *Teoría de los colores*, Murcia, C.O.A.A.Técnicos.
- GREENE, Maxine (2005) *Liberar la imaginación*, Barcelona, Graó.
- GUIGON, Enmanuel (Ed.) (1992) *Automatismos paralelos. La Europa de los movimientos experimentales 1944-56*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Contemporáneo.
- HOFSTADTER, Douglas R. (1989) *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, New York, Vintage Books.
- JAMESON, Fredric (1981) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially*

- Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press.
- JAY, Martin (1993) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley, California University Press.
- JIMÉNEZ HUERTAS, Inmaculada (2001) “Los límites del dibujo y una poética de grupo”, en Manuel VÉLEZ (2001) *El dibujo del fin del milenio*, Granada, Universidad de Granada.
- (2004) “Dibujar con los ojos cerrados”, *Contemplarse para comprenderse*, Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, pp: 93-172.
- JUNG, Carl G. (1959) *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Routledge y Kegan Paul, Londres [Traducción castellana (1997) *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós].
- (1984) *Simbología psíquica. Estudios sobre fenomenología psíquica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- KANIZSA, Gaetano (1998) *Gramática de la visión*, Barcelona, Paidós.
- LACAN, Jacques (1998) *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, The Seminar of Jacques Lacan*, Book XI, New York, London, Norton & Company.
- LAVANDIER, Yves (2003) *La dramaturgia*, Madrid, Ediciones Internacionales. Universitarias.
- LEMLEY, Brad (1999) “¿Do you see what I see?”, *Discover*, diciembre, p.96 en <http://www.college.hmco.com/psychology/shared/exercises/er/about-synesthesia.html>
- <Http://www.programmaitalia.com/sinestesiaartesinetica/colour.htm>
- LINDBERG, David C. (1981) *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago, University of Chicago Press.
- LÚKACS, Georg (1971) *History and Class Consciousness*, Cambridge, MIT.
- LURIA, Alexander (1974) *Cognitive Development Its Cultural and Social Foundations*, Cambridge Mass., Harvard University Press.
- (1976) *The Neuropsychology of Memory*, New York, John Wiley & Sons.
- (1982) *Lenguaje and Cognition*, New York, John Wiley & Sons Inc.
- (2005) <http://www.marxists.org/archive/luria/>
- LYOTARD, J. F. (1997) *Lecturas de infancia*, Buenos Aires, Eudeba y Universidad de

Buenos Aires.

MAINE DE BIRAN, Pierre (1995) *La vie interieure*, París, Payot.

MATURANA, Humberto (1996) *La realidad ¿objetiva o construida?* Barcelona, Anthropos.

(1980) *Autopoiesis and Cognition. The realization of the living*, Dordrecht, Reidelpl.

(2004) *Desde la psicología a la biología*, Buenos Aires, Lumen Argentina.

MATURANA, Humberto y Francisco VARELA (2003) *El Árbol del Conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento*, Buenos Aires, Ed. Universitarias.

MAYER, Benjamin (1999) <http://jornada.unam.mx/1999/ago99/990801/sem-mayer.html>

MÈREDIEU, Florence de (1994) *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, París, Bordas.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2000) *Phenomenology of Perception*, London, Routledge.

NICHOLAÏDES, Kimon (1972) *The Natural Way to Draw*, London, André Deutsh.

OGILVY, James (1979) *Many Dimensional Man, Decentralizing Self, Society and the Sacred*, New York, Harper and Row.

ORTIZ-OSÉS, Andrés y Patxi LANCEROS (Dirs.) (1997) *Diccionario de hermeneútica: una obra interdisciplinar para las ciencias humanas*, Bilbao, Universidad de Deusto.

PAZ, Octavio (2003) *Apariencia desnuda*, Madrid, Alianza.

PIERI, Paolo Francesco (2002) *Diccionario Junguiano*, São Paulo, Paulus y Vozes.

POPPER, Frank (1989) *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*, Madrid, Akal.

PURCE, Jill (1992) *The Mystic Spiral: Journey of the Soul*, Singapur, Thames and Hudson.

ROGERS, Carl (1981) *Psicoterapia centrada en el cliente: práctica, implicaciones y teoría*, Barcelona, Paidós.

RYLE, Gilbert (1949) *The Concept of Mind*, Chicago, University of Chicago Press.

SACKS, Oliver (1987) *El hombre que confundió su mujer con un sombrero*, Barcelona,

El Aleph Editores.

- SACKS, Oliver (1999) *La isla de los ciegos al color*, Barcelona, Anagrama.
- SARTRE, Jean Paul (1964) *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada.
- SCHELLING, Friedrich W.J. (1985) *La relación del arte con la naturaleza*, Madrid, J. Arpe.
- SHAH, Idries (1994) *Aprender a aprender: psicología y espiritualidad al estilo Sufi*, Barcelona, Paidós.
- SHELDRAKE, Rupert (2003) *The Sense of Being Stare at...*, New York, Crown Publishers.
- STANISLAVSKI, Konstantin (2003a) *El trabajo del actor sobre sí mismo: en el proceso creador de la vivencia*, Barcelona, Alba Editorial.
- (2003b) *La preparación del actor*, Madrid, La Avispa.
- STRASBERG, John (2005) *Entrevista en EL PAÍS*, 13 febrero, p:13.
- WALSH, Roger y Frances VAUGHAN (2001) *Más allá del ego. Textos de psicología transpersonal*, Barcelona, Kairós.
- WIENER, Norbert (1998) *Cibernética*, Barcelona, Tusquets.
- WILBER, Ken (2001) *Antología*, Barcelona, Kairós.

Historia del arte y estética

- BARASH, Moshe (2001) *Teorías del arte de Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza.
- BARTHES, Roland (1989) *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- BERENSON, Bernard (1978) *Estética e historia de las artes visuales*, México, F.C.E.
- BONNEFOY, Yves (1993) *Remarques sur le dessin*, París, Mercure de France.
- BOURDIEU, Pierre (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo artístico*, Barcelona, Anagrama.
- BOCOLA, Sandro (1999) *El arte de la modernidad: Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- BUCK-MORSS, Susan (1993). "Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de

- Walter Benjamín sobre la obra de arte", en *La Balsa de la Medusa*, Número 25.
- BUCK-MORSS, Susan (2001) *Dialéctica de la mirada*, Madrid, Visor.
- CALABRESE, Omar (1987) *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós.
- CASSIRER, Ernst (1971) *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1987) *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CAZEAU, Clive (2000) *The Continental Aesthetics Reader*, London, Routledge.
- CHIPP, Herschell (1995) *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal.
- CIRLOT, J. E. (1970) *El espíritu abstracto*, Barcelona, Labor.
- CLAIR, Jean (1999) *Elogio de lo visible*, Barcelona, Seix Barral.
- COMBALÍA, Victoria (1981) *La poética de lo neutro*, Barcelona, Anagrama.
- (2003) *Comprender el arte moderno*, Barcelona, De Bolsillo.
- DANTO, Arthur C. (2001) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós.
- (2002) *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós.
- DA VINCI, Leonardo (1995) *Tratado de pintura*, Madrid, Akal.
- DE LA CALLE, Román (1981) *En torno al hecho artístico*, Valencia, Fernando Torres.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992) *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, París, Minuit.
- DIEGO, Estrella de (1999) *A vueltas con los sentidos*, Madrid, Casa de América.
- DUBOIS, Phillipe (1986) *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós.
- DUFRENNE, Michel (dir.) (1976) *Recherches Poïétiques*, I y II, París, Editions Klincksiek.
- (1983) *Fenomenología de la experiencia estética. La percepción estética*, Valencia, Fernando Torres.
- ECO, Humberto (1981) *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.
- EGAÑA, Miguel (1995) "Les métamorphoses de Narcisse ou l'artiste en

- représentation”, en *Revue d'esthétique*, Número 27, pp: 151-162.
- ELLIOT, T.S. (1968) *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral.
- FALLETTI, Franca (2005) *Forme per il David*, Florencia, Academia.
- FOCILLON, Henri (1983) *La vida de las formas*, Madrid, Xarait.
- FOSTER, Hal (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.
- (2001a) *Richard Serra. Torqued Spirals, Toruses and Spheres*, New York, Gagosian Gallery, Steidl.
- FRANZ, Erich (1996) *In the Quest of the Absolute*, New York, Peter Blum edition.
- FRIESEN, Ilse B. (2001) *The Female Crucifix. Images of St. Wilgefortis since the Middle Ages*, Waterloo, Ontario, Wilfred Laurier y [Http://www.wlu.ca/~wwwpress/Catalog/Interviews/friesen.html](http://www.wlu.ca/~wwwpress/Catalog/Interviews/friesen.html)
- FROMENTIN, Eugène (1984) *The Masters of Past Time*, Phaidon, London y New York.
- GHYKA, Matila C. (1983) *La estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Barcelona, Poseidón.
- (1992) *El número de oro. Ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental*, Barcelona, Poseidón.
- (1998) *Filosofía y mística del número*, Barcelona, Apóstrofe.
- GODFREY, Tony (1999) *Conceptual Art*, London, Phaidon.
- GOMBRICH, E. H. (1971) *Freud y la psicología del arte*, Barcelona, Seix Barral
- (1979) *Arte e Ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili.
- (1980) *El sentido del orden*, Barcelona, Gustavo Gili.
- (2002) *La imagen y el ojo. Nuevos estudios de la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate.
- GOMBRICH, E.H.; HOCHBERG, J.; BLACK M. (1983) *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós.
- GOODMAN, Nelson (1990) *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor.
- GROUPE M (1993) *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra.
- GUASCH, Anna Maria (Ed.) (2000) *Los manifiestos del arte moderno*, Madrid, Akal.

- (2002) *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza.
- HOCKNEY, David (2001) *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona, Destino.
- ISER, Wolfgang (1987) *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus.
- JAKOBSON, Roman (1981) *Ensayos en lingüística general*, Barcelona, Seix Barral.
(1988) *Lingüística y poética*, Madrid, Cátedra.
- KRAUSS, Rosalind (1973) "Sense and Sensibility. Reflection on Post '60s Sculpture", *Artforum*, nov., Vol.XII, Número 3, pp: 43-45.
(1985) *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge Mass. MIT Press.
(1997) *El inconsciente óptico*, Madrid, Technos.
- MATTHEWS, John (2003) *Drawing and Painting, Children and Visual Representation*, London, Sage.
- MARCHÁN-FIZ, Simón (1986) *Del arte objetual al arte como concepto*, Madrid, Akal.
- MARCUSE, Herbert (1978) *La dimensión estética*, Barcelona, Materiales.
- MICHAUX, Henri (2000) *Escritos sobre pintura*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- MIRZOEFF, Nicholas (2003) *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós.
- MITCHELL, W. J. T. (Ed.) (1994) *Landscape and Power*, Chicago, The Chicago University Press.
- MONEGAL, Antonio (Dir.) (2000) *Literatura y pintura*, Madrid, Arco.
- NIETZSCHE, Friedrich (2001) *Estética y teoría de las artes*, Madrid, Tecnos.
- OCAMPO, Estela y Martí PERAN (1991) *Teorías del Arte*, Barcelona, Icaria.
- PANOFSKI (1991) *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza.
- PEIRCE, Charles (1974) *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión.
(1984) *Writings of Charles S. Peirce*, vol 2, 1867-1871, Indianápolis, Indiana University Press.
- QUÉAU, Phillippe (1995) *Lo virtual. virtudes y vértigos*, Barcelona, Paidós.
- RANCIÈRE, Jacques (2002) *La división de lo sensible: Estética y política*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca.

- RAQUEJO, Tonia (1998) *Land Art*, Madrid, Nerea.
- READ, Herbert (1954) *El significado del arte*, Buenos Aires, Losada.
(1957) *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, Mexico, Fondo de Cultura Económica.
(1961) *Art and Industry*, Horizon Press.
(1984) *Breve historia de la pintura moderna*, Barcelona, Serbal.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier (1982) *De la modernidad*, Barcelona, Península.
- SOURIAU, Etienne (1979) *La correspondencia entre las artes. Elementos de estética comparada*, Mexico, Fondo de Cultura Económica.
- SOURIAU, Etienne (1990) *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal.
- STANGOS, Nikos (1991) *Conceptos del arte moderno*, Madrid, Alianza.
- SUREDA, Joan y Ana María GUASH (1987) *La trama de lo moderno*, Madrid, Akal.
- TARTAKIEWICZ, Wladislaw (1987) *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.
- WORRINGER, W. (1953) *Abstracción y naturaleza*, México, F. de Cultura Económica.

Metodologías de investigación y poiesis científicas y artísticas

- BUZAN, Tony (2002) *El libro de los mapas mentales*, Barcelona, Urano.
- COHEN, Morris y I. E. DRABKIN (1958) *A Source Book in Greek Science*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- D'ABRO (1950) *The Evolution of Scientific Thought: From Newton to Einstein*, ????
- EISNER, Elliot W. (2004) *El arte y la creación de la mente*, Barcelona, Paidós.
- GARFINKEL, Harold (1989) *Studies in Ethnomethodology*, Cambridge, Polity Press.
- GIDDENS, Anthony (1978) *Novas regras do método sociológico*, Río de Janeiro, Zahar. [Edición castellana *Las nuevas reglas del método sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu. Citado por edición inglesa 1976].
- GOFFMAN, Irving (1981) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.
- HUFFMAN, William (2001) "The Influence of Archetypal Ideas on the Scientific

- Theories of Kepler”, en *Robert Fludd*, Berkeley, California, North Atlantic Books.
- KRINGS, H.; BAUMGARTNER, H.M. y Ch. WILD (1978) *Conceptos fundamentales de filosofía*, Barcelona, Herder.
- MORIN, Edgar (2001) *O problema epistemológico da complexidade*, São Paulo, Cortez.
- (1983) *El método. La vida de la vida*, Madrid, Cátedra.
- ROBERTS, Francis (1968) “I propose to strain the laws of Physics”, en *Art News*, Número 67 diciembre.
- SEGAL, Lynn (1994) *Soñar la realidad*, Barcelona, Paidós.
- SHELDRAKE, Rupert (1989) *La nueva ciencia de la vida*, Barcelona, Kairós.
- TOLOSA, José Luis; MARÍN, Ricardo y Juan F. de la IGLESIA (1998) *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*, Granada, Grupo Editorial Universitario.
- WAGENSBERG, Jorge (2004) *La rebelión de las formas: O como perseverar cuando la incertidumbre aprieta*, Barcelona, Tusquets, Museo de la Ciencia y Fundación La Caixa.

Mito

- DUCH, Ll. (1998) *Mito, interpretación y cultura*, Barcelona, Herder.
- DURKHEIM, Emile (1982) *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal.
- ELIADE, Mircea ((1985) *Mito y realidad*, Barcelona, Labor.
- GINER, Salvador; LAMO DE ESPINOZA, Emilio y Cristóbal TORRES (2001) *Diccionario de Sociología*, Madrid, Alianza.
- GUTIÉRREZ, M. (Ed.) (1988) *Mito y ritual en América Latina*, Madrid, Alhambra.
- HILLMANN, Karl-Heinz (2001) *Diccionario Enciclopédico de Sociología*, Barcelona, Herder.
- KIRK, G.S. (1973) *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*,

Barcelona, Barral.

KOLAKOWSKI, L. (1990) *La presencia del mito*, Madrid, Cátedra.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1968) *Mitológicas 1: Lo crudo y lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica.

(1987a) *Mitológicas 2: De la miel a las cenizas*, México, Fondo de Cultura Económica.

(1987b) *Mitológicas 3: El origen de las maneras en la mesa*, México, Siglo XXI.

(1990a) *Mitológicas 4; El hombre desnudo*, México, Siglo XXI.

(1990b) *Mito y significado*, Madrid, Alianza.

TURNER, V. (1968) "Myths and Symbol", en *International Encyclopedia of the Social Sciences*, D. S. SHILLS (Ed.), Vols. 9-10, London-Chicago, MacMillan-Free Press.

Tesis, diccionarios, enciclopedias, poesía, literatura y otros escritos satélites

AUTRAN, Lucio (1987) *Un nome*, Rio de Janeiro, Taurus.

BUFALINO, Gesualdo (1998) *Tomasso y el fotógrafo ciego. O bien el catacroa*, Barcelona. Anagrama.

BUFALINO, Gesualdo (2001) *Argos el ciego. Los sueños de la memoria*, Barcelona, Anagrama.

LACEY, Hurbert J. (1982) "Anorexia nervosa and a bearded female saint", *British Medical Journal*, Vol. 285, Números 18-25, diciembre.

MEANA, Juan Carlos (1993) *Intervención de elementos naturales en movimiento en procesos artísticos*, Tesis de Doctorado, Departamento de Pintura, Leioa, Universidad del País Vasco.

MOLINER, María (1987) *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.

REZENDE, Edna S. A. (2004) *Ut Pictura Poiésis: el difícil diálogo entre la creación y*

la producción de la pintura en el arte del siglo XX, Tesis de doctorado,
Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco,
Leioa, sin publicar.

SECO, Manuel; ANDRÉS, Olimpia y Gabino RAMOS (1999) *Diccionario del español actual*, Madrid, Santillana.