



IMÁGENES INVOLUNTARIAS

Y COINCIDENCIA TIEMPO-ESPACIO Y SER

Marcela Guerra Salazar



Caso del ejercicio pictórico...



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Imágenes involuntarias y coincidencia tiempo-espacio y Ser

Caso del ejercicio pictórico



Fig. 1 1997, (Detalle) *Formas que se manifiestan*, Óleo con Encáustica/tela, 80 x 70cm.

*Creo en la pintura como medio de expresión puro y libre,
que me habla y me sigue sorprendiendo,
que inicia como búsqueda o lucha interior
y se contacta con el Todo,
tiempo-espacio y Ser,
dando ocasión a que sean otras
las fuerzas de instantes vividos,
las que se conjugan para decir algo.*

Dedico esta Tesis:

A mis padres Luis Guerra Olmos y Josefina Salazar Luna (q.e.p.d.),
a mi hermana Elsa Guerra Salazar y a mis sobrinas Ilse y Elizabeth.

Agradezco a Dios por tener la oportunidad de realizar esta tesis y a la UNAM por ser la Institución que me dio un espacio para el conocimiento y la posibilidad de desarrollo. A mis padres (q.e.p.d.) por su sacrificio, ejemplo y estímulo. A mi hermana Elsa Guerra por su amor y apoyo de siempre. A mi cuñado Fernando Sánchez por su apoyo incondicional. A mi compañero Michael Román, por su cariño, comprensión, generosidad y apoyo en todo momento. A mis queridos amigos: Uriel Nájera y Jesús Nava, por su amistad, conocimiento y paciencia para escucharme y corregirme, enriqueciendo con ello este escrito. A Yanire Martínez Ceceña, a Mi Young Song, a Alberto Vilchis, a Alejandra Valenzuela, a Lilia Peña, a Eric Martel, a Armando Gómez, a Yurico Estévez, a Blanca Rivera, a Eduardo Muñoz, a Anibal Banda, a Sandra Sánchez, a Iram de la Rochefoucault, a Valeria Florescano, a Silvina Ibáñez, a Raquel Legorreta y al Mtro. Alejandro Pérez Cruz por brindarme su amistad y ayuda.

Agradezco a mi Director de Tesis: Mtro. Jorge Chuey Salazar por su confianza, asesoría, dirección, visión y consejos. Así como también agradezco la asesoría de mis Sinodales: Dr. Fernando Zamora Águila por su libro *Filosofía de la Imagen*, el cual representó un gran apoyo en la realización de esta investigación, gracias por sus consejos, visión y correcciones. Al Dr. José De Santiago Silva por sus consejos y correcciones. Al Mtro. Juan Antonio Madrid por su apoyo y consejos. Al Mtro. Felipe Mejía por su apoyo y correcciones.

A la Dra. Carmen López y a la Mtra. Aurora Zepeda, al Mtro. Ramón Cervantes, a la Dra. Blanca Gutiérrez, al Mtro. Javier Ruiloba, al Mtro. Eloy Tarsicio, al Mtro. Juan Diego Razo, al Mtro. Alejandro Alvarado, al Mtro. Javier Anzures, al Dr. Julio Chávez, al Mtro. Arturo de la Serna, al Mtro. Guillermo Getino y al Mtro. José Salat Figols (q.e.p.d.), por sus enseñanzas. Agradezco a todos mis maestros por su conocimiento y amistad.

Una dedicatoria especial con cariño y agradecimiento al Mtro. Francisco De Santiago Silva (q.e.p.d.), por valorar mi trabajo, por su amistad, confianza y enseñanzas. Por darme siempre una palabra de aliento y un lugar donde seguir pintando. Lo quiero siempre Maestro.

MUCHAS GRACIAS.

ÍNDICE

	Págs.
Prefacio -----	
Introducción -----	1
Objetivos -----	7
Marco Teórico -----	11

Primer Capítulo

IMÁGENES INVOLUNTARIAS

1 Planteamiento del problema -----	21
2 Diferencias entre las imágenes inesperadas de los surrealistas y los expresionistas con respecto al enfoque de esta investigación -----	27
3 Lenguaje. Signo. Símbolo. Arquetipo. Inconsciente colectivo. -----	29
4 Anotaciones acerca de la pintura: <i>Engranajes de nuestro tiempo</i> -----	47
5 Muestreo y observación comparativa de Imágenes elegidas -----	56
6 Aplicación de la teoría Gestalt a las imágenes involuntarias -----	62

Segundo Capítulo

LA CIENCIA, EL SUJETO, EL FENOMENO, EL SER, LA UNIDAD

1 La ciencia es la sensación. El sujeto consciente. Ser y Fenómeno -----	65
2 De la solidaridad de los seres y su engranaje con el mundo -----	71
3 El espíritu de la ciencia. El mundo fragmentado y como unidad -----	76

Tercer Capítulo

REFLEXIÓN EN UNA BÚSQUEDA ONTOLÓGICA Y ESPIRITUAL ACERCA DE LO QUE SOMOS, DE NUESTRA RELACIÓN CON EL ENTORNO Y DE LA INTENCIÓN CON QUE SE INTENTA CREAR

-----	78
Conclusiones	84
Fuentes	
Pinturas presentadas en detalle	

RESUMEN (ABSTRACT)

IMÁGENES INVOLUNTARIAS Y COINCIDENCIA TIEMPO-ESPACIO Y SER.

Caso del ejercicio pictórico.

Esta tesis aborda la espiritualidad en el arte. Surge de una experiencia e interpretación personal; su importancia social radica en que se trata de un enfoque holístico, que relaciona mente, cuerpo y entorno con una visión de totalidad. Parte de la contemplación, vista como forma de comprensión de las cosas, y de la intuición como medio capaz de generar conocimiento.

Es un planteamiento de lo que se expresa por si mismo, nace a partir de la observación de *imágenes involuntarias* que fui encontrando en mis pinturas. Al decir *imágenes involuntarias* me refiero a las que se plasmaron durante el proceso como una *coincidencia que sucede sin darme cuenta* en el momento de su creación, esta es la conjunción de: Tiempo-espacio y Ser. Proponiendo que a través de esta coincidencia se ingresa a otras formas de ordenación. Si el ser vive a través de la materia y ésta tiene vida gracias al Ser, entonces el Ser se va creando a si mismo y por lo tanto a la forma, a través de nosotros.

Aborda también el sujeto conciente y el mundo fragmentado y como unidad. Además de la diferencia entre los surrealistas y expresionistas con respecto al enfoque de esta investigación.

Incluye una reflexión ontológica de nuestra relación con el entorno y de la intención con que se intenta crear. Se revisan los conceptos de: lenguaje, signo, símbolo, arquetipo e inconsciente colectivo para vislumbrar la importancia que puede tener una imagen.

Por último revisa también la importancia de la imagen involuntaria como significante de ideas potenciales.

Es una primera aproximación a lo que se expresa por si sólo, de manera involuntaria al productor y más allá de su razón y sus intenciones conscientes. Propone una respuesta, pero no necesariamente su solución. Todas las fotografías incluidas contienen ejemplos de imágenes involuntarias.

PREFACIO

Nací el 9 de enero de 1958 en la ciudad de México. Pertenezco a una familia muy humilde, mis padres siempre trabajaron, su ilusión y esfuerzo fueron para que sus dos hijas estudiaran. Mi hermana y yo pudimos acceder a una formación media y superior, gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México, esa bendita Institución que fue creada y siendo gratuita, pudimos ingresar a ella los hijos de los obreros y campesinos.

Desde que recuerdo admiré la pintura; los colores y la creatividad en mis juegos fueron algo que formó parte de mi infancia, sentía que la vida era algo que se iba decorando. Aunque sin saberlo, ya tenía en mi carácter cierta disposición o preferencia hacía el color y la contemplación. Disfrutaba dibujar como el recreo, era un recurso o medio inconsciente en búsqueda de equilibrio, entre el exterior y la meditación que se experimenta al hacer un dibujo.

Soy la hija mayor y cuando tuve que elegir una profesión, el examen de orientación vocacional dio como resultado Artes Plásticas. Ya pintaba y sabía que lo que más me gustaba hacer era pintar, pero sentí temor de que no existiera el campo suficiente para sobrevivir de esa actividad.

Creí que lo más conveniente era elegir una carrera práctica como la Odontología, es una profesión que respeto mucho por su importancia social y para mí significa prestar un servicio. Mientras la estudiaba, seguí pintando en mis ratos libres por mi cuenta y en clases particulares, en una búsqueda plástica y técnica hacia lo figurativo y surrealista. Siempre sentí la necesidad de leer cosas que me hicieran reflexionar como la filosofía y la metafísica.

Ingresé a la Academia de San Carlos en 1993, en el Programa de Educación Continua, cursé en varios talleres teóricos y de técnicas de materiales. He tratado de aprender lo más posible, hasta terminar por enfocarme totalmente a esta actividad.

Pasaron muchas cosas para que me tomara en serio y decidiera continuar con lo que desde un principio fue mi vocación. Mientras pintaba en la soledad de mi cuarto pensaba ¿qué estaban haciendo los pintores en ese momento? ¿Cuáles eran sus intereses o propuestas?

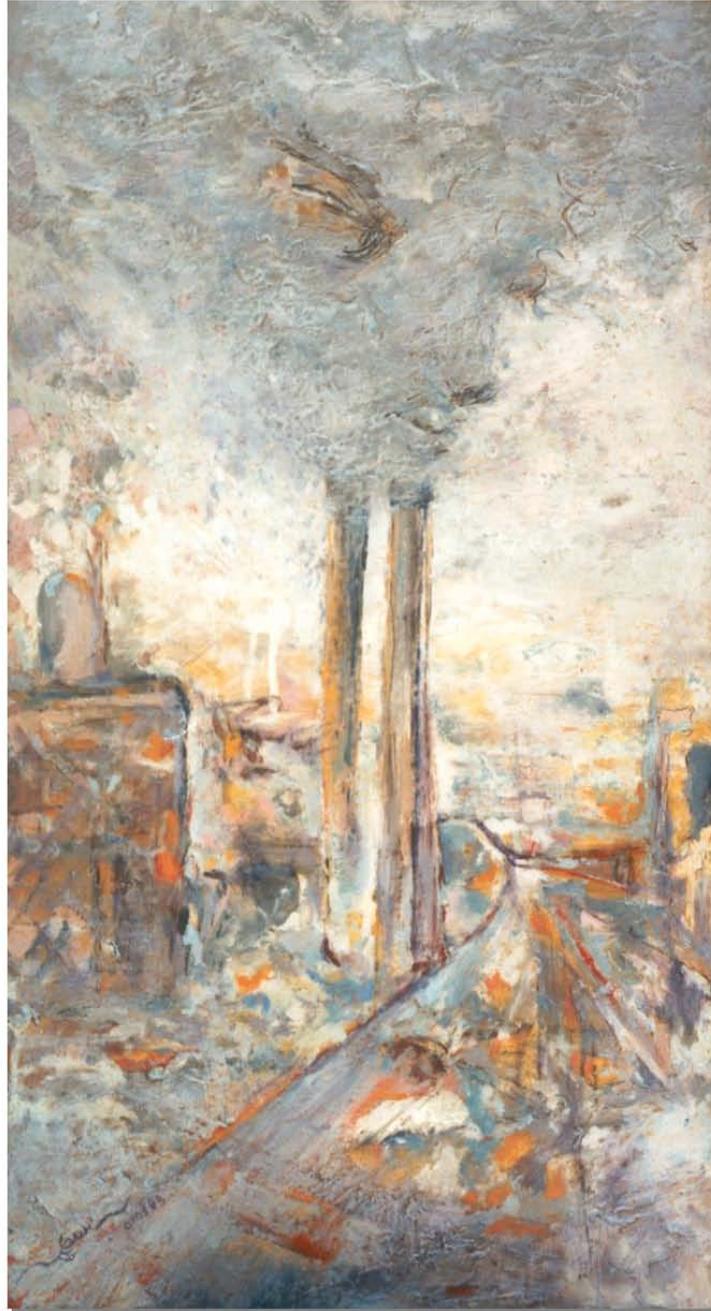


Fig. 2 1998, *Movimiento de ciudad*, Óleo con Encáustica /aglomerado, 76.5 x 42.2cm.

NOTA: Todas las fotografías presentes en este escrito muestran ejemplos de Imágenes Involuntarias.

INTRODUCCION

Con el arte aparece el espíritu,
es necesario hacerlo consciente.

W.F. HEGEL

La cosa más bella con la que podemos experimentar
es el misterio.

Albert EINSTEIN

Mucho antes de ingresar a la maestría, tenía la costumbre de ir tomando notas a manera de reflexiones. Nacieron como una búsqueda ontológica y a partir de observar algunas de mis pinturas, en las que fueron quedando plasmadas *imágenes involuntarias*, entendidas como la mancha o la imagen pintada sin darme cuenta, mismas que despertaron en mí una gran curiosidad por saber ¿cómo surgieron, cómo coincidió su materia para configurarse? ¿Qué intención las guía y crea? ¿El pensamiento las enlaza? ¿Qué orden o forma de estructura se puede encontrar en una imagen o mancha involuntaria?

Preguntas que desde entonces, han estado activas en mi mente y todo cuanto aquí menciono está en relación a ellas, tratando de dilucidar su forma de creación y configuración. Este trabajo es resultado de esas reflexiones, en las que registré lo que fui percibiendo y enlazando a través del proceso.

El enfoque de esta investigación no se limita al logocentrismo, el cual como sabemos, reduce el conocimiento de todo entendimiento al discurso, y concibe al pensamiento sólo a través del lenguaje articulado. *¹

Por el contrario, parte del pensamiento, visto como algo que nos implica y que se construye a través de imágenes, diálogo en el cual el sujeto es convocado allí donde se deja y se abandona uno mismo a algo que nos trasciende. El sujeto entendido como la entidad, el ser humano que siente y conoce el mundo exterior (objeto).

1 ZAMORA, Fernando. *Filosofía de la imagen*, México, D. F., UNAM - ENAP, Colección Espiral, No. 1, 2008, p. 38.

Además de la contemplación, vista como forma de comprensión de las cosas, y de la intuición como medio capaz de generar conocimiento, porque hay verdades profundas que sólo pueden ser aprehendidas desde el interior, antes de cruzar por la razón para ser articuladas. Primero es la percepción y la vivencia de las cosas y después son las razones para comprenderlas.

Este trabajo surge y se apoya en una experiencia e interpretación personal y subjetiva, es una cuestión interpretativa donde el objeto mismo de la investigación: las *imágenes involuntarias* están en relación con el productor, su forma de visión y manera de relacionarse con el mundo. Así como también, con el pensamiento o idea intencional con que pinta.

Pero no por ser una interpretación personal, está desconectada del Todo, su importancia social radica en que se trata de un planteamiento holístico, que relaciona mente, cuerpo y entorno. Intenta ver las cosas en su totalidad y conjunto. Ese dinamismo en perpetua relación íntegro y organizado, de relaciones e interacciones multidimensionales constantes.

Es una primera aproximación a lo que se expresa por si sólo, de manera involuntaria al productor y más allá de su razón y sus intenciones conscientes. Propone una respuesta, pero no necesariamente su solución.

Es un pasaje que va de lo más general del arte, visto como actividad espiritual que implica el desarrollo de la conciencia, hasta lo más particular del productor y la obra, su ser como canal o enlace indisoluble y fundamental en la creación como en la vida misma.



Fig. 3 1999, *Perspectiva que mira*,
Óleo con Encáustica/tela/madera, 23.5 x 25cm.

Aborda la espiritualidad en el arte, es la idea que más me resulta apasionante por misteriosa. Acercarme a intentar crear, desde mi interior, con honestidad y respeto hacia lo que está ahí, la materia, la realidad ante mí, *la cosa dada*² en relación a lo que voy intentando crear.

La voluntad y la manera de ver van al encuentro ¿de qué? De lo que se pregunta, se proyecta o se encuentra, la forma hecha a base de materia, los sentidos atentos o no, pero ahí el tiempo, el movimiento y la sorpresa como principios de conocimiento.

Como juego de lo que se hace intentando y a veces se convierte en lucha o tormento, vacío de viento suspendido en algo que parece la nada y sin embargo siempre hay algo detrás.

Un mundo que parece de *ciegos* y tan solo existe algo que se va comprendiendo desde dentro, pero que se dificulta explicar.

¿Dónde se origina la investigación?

Vamos tras lo que nos intriga, lo que despierta vivazmente nuestra curiosidad. ¿Allí se origina? Todavía no, va más allá. Va hasta el fenómeno mismo y alguien sorprendido, que mira tratando de explicarse y entender lo que pasó. Mientras el fenómeno aparece y desaparece ante sí.

Aunque en este caso, ha quedado pintado algo que se configura por sí mismo, con una intención y presencia que escapan a mi voluntad deliberada, son *imágenes involuntarias* y de ahí su nombre, entendidas como aquellas formas o manchas que han quedado pintadas no por mi intención, es decir, que no tenía proyectado pintarlas, sino que durante el proceso quedaron ahí plasmadas, como una *coincidencia que sucede sin darme cuenta*.

2 DE LA ENCINA, Juan. *Teoría de la Visualidad pura*, México, UNAM, 1982.
Su concepto: "la cosa dada" significa la realidad inmanente ante nosotros.

Y lo que en un principio me parecieron imágenes aisladas y fortuitas, después me intrigaron aún más, cuando me di cuenta que su configuración parece tener un orden entre sí y la estructura del cuadro. ¿De donde procede ese orden? ¿Qué podemos encontrar en él? ¿Es que el fenómeno se manifiesta porque quiere ser visto? ¿O es que alguien por casualidad lo vio? ¿Esto también guarda relación como todo en el universo? ¿Acaso estamos poseídos por el fenómeno de lo que quiere manifestarse? De la realidad abierta que nos arrastra y nos hace un movimiento de búsqueda múltiple e inacabable.

Cada cosa nos impone una manera de estar, es una investigación impuesta por las cosas mismas, esta fuerza de imposición es el poder de lo real, es la unidad intrínseca de la realidad y de la inteligencia; es la marcha misma de la filosofía. *³

Esta última entendida como un punto de vista acerca del mundo, que expresa una personalidad y una actitud intelectual, una visión posible del mundo, donde se trabaja en una obra colectiva y el pensador asimila parte de los demás, pero su obra responde a su propia forma de sentir, y a su curiosidad en la investigación.

¿Qué es lo que se investiga?

La verdad de la realidad misma, pero cual verdad, será acaso mi verdad, sin olvidar también que lo que llamamos realidad es una ficción. Algo de esa realidad no cesa de insistir a revelarse y ser nombrado.

Esta búsqueda está en otra visión de la realidad que se muestra pintando, a través del movimiento y el gesto, que como olas se van sumando y configurando formas. Imágenes plasmadas y conformadas por el ojo que las ve, que por sí mismas guardan relación y presencia. ¿Acaso desde antes de ser contempladas?



Fig. 4 1999, *Un fin con el que comienza algo nuevo*, Óleo con Encáustica s/ madera, 70 x 50cm.

¿Cuáles son sus constantes, sus peculiaridades, su equilibrio y relación, su vida y experiencia misma de ser? Su origen da sentido, necesitamos hacer algo que nos constate, el regocijo está en el deseo de hacer o encontrar.

Este trabajo intenta reflexionar en una visión humanista y holística, acerca del entorno y del acto de pintar desde la soledad del productor frente al lienzo, no como un acto solipsista, sino en comunión que parece apartada, pero que nunca deja de ser parte del Todo y por eso lo manifiesta.

Es una búsqueda abierta donde se pretende mirar con más atención, aquello que se expresa por si solo. Las *imágenes involuntarias* entendidas como la mancha o el gesto plasmado que configuran una imagen, o una serie de imágenes, sin saber en qué momento se conjuntan a través del proceso creativo. Y observar la relación que guardan en si mismas y con su entorno.

No encontré información que tratara el tema como tal.

MARCO TEORICO

Lejos de ser un juego o gasto de energía sobrante, el arte en el albor de la cultura humana fue la clave de la supervivencia, un aguzamiento de las facultades esenciales para la lucha por la existencia. Es la actividad por medio de la cual se conserva alerta nuestra sensación, viva nuestra imaginación y penetrante nuestra facultad de razonamiento.

El crecimiento de la mente constituye una ampliación de la conciencia, que en forma constante se realiza, se hace efectiva, y se presenta en imágenes, gracias a una actividad esencialmente estética, además de espiritual, como motor que la demanda y clave de supervivencia humana y de la imagen misma.

Conrad Fiedler nos dice: “El arte es el instrumento esencial para el desarrollo de la conciencia”. *⁴ Y para Ernest Cassirer: “toda función auténtica del espíritu humano encarna una fuerza formativa original”. *⁵

Concibo el arte aunado a la búsqueda ontológica del ser humano, como principio de evolución. Y también en relación al *Nus* de Anaxágoras, que lo define como el procedimiento “ínteligente” que rige al movimiento, el cambio y la transformación del cosmos.

Origen del Movimiento [...] principio del orden del mundo. -Porque no es posible- un movimiento interno de la masa elemental sin ningún plan. [...] El Cosmos, parece el fin preconcebido de un espíritu consciente, de un entendimiento previsor, obedeciendo a una Voluntad inteligente antes de existir en la realidad. *⁶

4 FIEDLER, Conrad. En: READ, Herbert. *Imagen e idea*, México, FCE, 1957, p. 11.

5 CASSIRER, Ernest. En: *Ibidem*. p. 7.

6 BEST MAUGARD, Adolfo. *Los tres principios de la naturaleza*, México D. F., IICEE, 1948, p. 10-12.

En lo que se refiere al productor y al objeto pintado, Kandinsky escribió:

Las puras formas plásticas pueden dar expresión externa a una necesidad interna, una expresión en gran parte inconsciente, espontánea, de carácter interior, de naturaleza espiritual.*⁷

Porque el exterior no está desligado del interior, sino al contrario, lo refleja y proyecta en el gesto y movimiento plasmado en la palabra o la mancha.

Para Henri Bergson se trata de “La *Voluntad* o fuerza vital como impulso de la naturaleza psíquica lanzado a través de la materia, la cual se le resiste y es forzada a modificarse”,*⁸ se refiere al dualismo del *élan vital* dinámico. Y concibe esta fuerza como organizando la materia en el curso de una evolución. La fuerza vital es una manifestación de “la vida que como fuerza sin cesar se supera a sí misma”.*⁹ La vida produce vida.

Agrega que se conoce a la materia a través de la inteligencia, pero a la esencia solo puede conocerse a través de la intuición, de esta manera actúa el *élan vital*.

Bergson también nos habla de la verdadera naturaleza del tiempo, la cual para él es de duración en términos de experiencia vivida, y no solo una medida matemáticamente indicada por el reloj. El tiempo es una interpretación personal en cada ejecutante y está determinado por la conciencia. Permite la acción, el movimiento y la composición, es la vida misma, la cual es un ser vivo y no una máquina.

7 KANDINSKY, Vassily. *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Labor, 1992, pp. 122.

8 BERGSON, Henri. En JOUSSAIN, André. *El espiritualismo en los límites de la ciencia*, España, Marfil, 1968, p. 30.

9 CHARDIN, Teilhard de. En: JOUSSAIN, André. *op. cit.*, p. 31.

Freud respecto al arte nos dice:

El arte abre las puertas que conducen a una dimensión primordial de la experiencia humana donde habitan los *arquetipos*. El arte despierta esta actividad inconsciente por lo que es un medio fundamental para dar vida a los mitos y símbolos, aún en un mundo orientado esencialmente por lo racional y lo consciente. * 10

Los *arquetipos*, entendidos como las imágenes o esquemas primigenios congénitos con valor simbólico, que forman parte del *inconsciente colectivo*.

El cual proporciona un vínculo entre el individuo y la totalidad del cosmos. Este vínculo no puede ser estudiado dentro del marco mecanicista, sino habrá que ir más allá del enfoque racional.

Con respecto a los mitos, no olvidemos la importancia social que sus distintas funciones desempeñan:

I *Cognitiva*: Estructura explicativa que permite comprender el origen de las cosas, su razón de ser, el porqué de la vida y sus manifestaciones.

II *Ontológica*: Enraíza la vida humana en el cosmos y su orden arquetípico.

III *Psicológica y moral*: Pone de manifiesto los conflictos de la vida humana en el cosmos y su orden arquetípico.

IV *Social y Política*: Crea los códigos de identidad comunitaria, permite la unificación social. * 11

El mito construye un puente entre la vida y el lenguaje. Transcribe en habla lo que nace de la naturaleza.

10 FREUD, Sigmund. En: AMADOR BECH, Julio. *El significado de la obra de arte*, México, D.F., UNAM, 2008, p. 20.

11 *Íbidem.*, p. 156.

Todo lo anterior constituyen las principales razones por las que me intrigaron las *imágenes involuntarias*, las que representan, según mi intuición y punto de vista, lo que se expresa por sí mismo, donde la materia del lienzo y la pintura se conjugan con el movimiento y las intenciones del productor, llegando más allá de su razón y teniendo su origen en un acto inconsciente.

Tiene que ver con eso de que el contexto está contenido dentro de la obra, y también con que el sujeto modifica el objeto con solo verlo, es decir, que la visión modifica o encuentra por empatía lo que busca o quiere encontrar.

Sin embargo, y a pesar de ello, la imagen tiene presencia por sí misma, no sólo existe en mi mente cuando la percibo, sino que me he percatado de ella, después de que se ha plasmado.



Fig.8 2009, *Fantasma*, Esmalte Vítreo, 22 x 13.5cm.

¿Significa que la imagen se configuró allá en el objeto pintado, antes de que mis sentidos y mi mente la vieran y tomaran conciencia de ella?

¿Se creó la imagen por si misma sin darme cuenta? Se origina de un proceso inconsciente, relacionado con la materia del objeto pintado y la mía en movimiento.

En cuanto al enfoque y a primera vista, las *imágenes involuntarias* podrían encontrar cierta similitud con las *figuras inesperadas* del Surrealismo, en el que se pretendía representar lo espontáneo e inconsciente. Así como también con las imágenes del Expresionismo, en donde se muestra el inconsciente desde lo espontáneo del gesto, mancha o accidente.

A este respecto, quiero aclarar que no ha sido mi intención que las *imágenes involuntarias* tuvieran similitud con el Surrealismo, ni tampoco con el Expresionismo.

Y más que pretender mostrar el inconsciente, me parece que ellas testifican una conexión entre la mente, la intención, la huella o la mancha que se enlaza a manera de unidades plásticas, donde el lienzo es una propuesta que dialoga y la imagen estructura un lenguaje.

El ojo que sea capaz de ir más allá de la ceguera, en un intento de definir qué es lo que es. El arte va insistiendo. Es esa dimensión donde la cosa se dice, donde se deja o se abandona uno mismo a algo que nos trasciende.

Lo real es inasible. Aquí y ahora son la inmanencia que cobra relevancia y trascendencia. Si tomamos consciencia del espacio con su materia, del tiempo que nos acoge y enmarca, y del momento vivencial del Ser que se percibe, brinda, confluye y plasma.



Fig.9 1997, (Detalle) *Autorretrato en crisálida*,
Óleo s/masonite, 62.5x54.5cm.



Fig. 10 1999, *Ángel de la guarda*,
Óleo/tela, 35 x 20cm.



Fig. 11 2002, *Luz de vida*,
Grabado Mixta /zinc, 16.5x13.5cm.

La imagen es el rastro de lo que se vive. Rastro grabado en movimiento enlazado. Donde sólo soy una variación de la conciencia, que pertenezco a la realidad viviente con intención de crear, como necesidad vital de la conciencia del Ser; con intención consciente de ser unidad causal, donde la influencia y la huella escapan a lo que mi intención determina.

Observadora de una realidad vista como totalidad que posee estructura propia, que se desarrolla y se va recreando, donde todo guarda un orden y una relación: universal – particular, ley – fenómeno, esencia – forma que se manifiesta.

Porque todo es devenir, porque en el campo de lo que se expresa, no todo está dicho. Más allá de la razón, está lo que se expresa por si solo. El pensamiento escapa, si se es muy lógico, no cabe una propuesta ilógica.

¿Lo que vale es lo que se corrobora? ¿Lo que copia y certifica la realidad?

Lo real es una dimensión inalcanzable, lo imposible de ser pintado, de ser alcanzado, es fugaz.

¿Imágenes involuntarias? Coincidencia tiempo-espacio y ser, durante siempre ¿De veras yo no tuve que ver? ¿Ni como canal o enlace?

¿La imagen que he visto en mi mente se creó en ella o allá afuera?
En ambos ¡claro! Pero desde mí como observadora.

¿Es un espejo? De mi inconsciente, de mi ser o mi locura.
Pero la imagen se ha quedado ahí, existe para sí.



Fig. 12 2008, *La niña*, Esmalte Vítreo, 22 x 18cm.



Fig. 13 1997, (Detalle) *Formas que se manifiestan*,
Óleo c/Encáustica s/tela, 80 x 70cm.

La visión inocente y el mirar cómo...

La visión inocente sin prejuicios ni intenciones, esa simplicidad de la primera visión, “la visión más genuina es la que va a las cosas mismas”, * ¹² hacia su presencia.

Mirar es la visión intencionada, cargada de intereses, interpretaciones y prejuicios. Es la forma de visión que nos aqueja hoy en día, que nos guía y condiciona y sobretodo, sirve como forma de sometimiento, que nos impide acercarnos a las esencias de las cosas a través de nuestra percepción y la contemplación del mundo que nos tocó vivir.

Nos han hecho creer que “conocer es mirar”. * ¹³ La visión a partir del Renacimiento, adquirió un papel preponderante como herramienta fundamental y central de la investigación científica y del conocimiento, así como también de la transformación del mundo. De esa manera la razón pasó a ser visual y la verdad tiene la exigencia de ser verificada a través de la visión.

El observador se pone a distancia de lo que observa, es decir, se separa de su entorno e incluso de las referencias que le proporcionan sus demás sentidos. Se separa el sujeto del contacto con el mundo de lo sensible, convirtiendo su visión en la de un ojo más intelectual que corporal.

¹² ZAMORA, Fernando. *Filosofía de la imagen*, México, D. F., UNAM - ENAP, Colección Espiral, No. 1, 2008, p. 340.

¹³ *Íbidem.*, p. 133-135.

Su visión entonces ya no es la visión inocente, sino que se transforma en el mirar intencionado, porque el observador proyecta en el objeto sus intereses o prejuicios: científicos, filosóficos, morales, o de otra índole; los cuales funcionan como cristales o filtros que distorsionan el objeto ante sus ojos, y también lo separan de él mismo y de la realidad.

Y esa es una de las consecuencias más graves, porque al separar el objeto observado de nosotros mismos, también estamos separándonos del entorno.

El sujeto cree que conocer es mirar y además necesita constatarlo, al hacer a un lado sus demás sentidos, limita su sensibilidad y por tanto su percepción, integración y conocimiento del mundo al que pertenece y del cual vive enajenado destruyéndolo.

Es necesario recuperar la visión inocente, hay que desnudar la mirada para ver, desaprender lo aprendido a través de lo racional, liberando la visión del dominio del lenguaje, volver a ver con nuestros ojos, esos que recuerdan a los niños viendo algo con atención y sin articular palabras.

Poder ser capaces de retornar a la visión inocente –si es que no morimos en el intento- con los sentidos a flor de piel para percibir el mundo, y abrir nuestra percepción a la “vivencia que es experimentada de manera inmanente”. *¹⁴

Esa percepción inmanente es lo que nos permitirá acceder a la presencia pura de las cosas, pero no de las cosas como objetos ajenos o externos a nosotros, sino de las cosas como vivencias, donde la cosa dada es percibida de manera trascendente.

14 ZAMORA, Fernando. *op. cit.*, p. 338.

El enfoque fenomenológico, en su camino hacia la visión de las esencias y en suma hacia la Hermenéutica, habla “de la necesidad de ir hacia dentro de la imagen y por ende hacia dentro de lo humano”, * 15 y propone una apertura a las cosas y a la visión del mundo, reconociendo que los seres nos están presentes, no representados.

Husserl lo denomina *Leibhaftig* * 16 y con ello se refiere al modo en que la cosa espacial que vemos se presenta ante nosotros. Y puede ser traducido como “corporalmente”, “vividamente” o “en persona”. Así como también: “presencialmente” o “en presencia”.

Porque cuando la representación suplantó a la presencia, el ser humano se volvió como un extraño en su propio mundo. Y, también porque la vivencia no se representa es decir que, “no se exhibe”. * 17 “Esto implica que la percepción de vivencias es un simple intuir algo que se da, (o puede darse) en la percepción como «absoluto» [...]”. * 18 La vivencia, según Merleau-Ponty es: “Nuestro contacto mudo con las cosas, cuando éstas aún no son cosas dichas”.

* 19



Fig. 14 1999, *Capullo*, Óleo con Encáustica s/tela, 21.4 x 17.8cm.

15 ZAMORA, Fernando. *op. cit.*, p. 250.

16 *Íbidem.*, p. 339.

17 *Ídem.*

18 *Ídem.*

19 *Íbidem.*, p. 341.

OBJETIVOS

- 1.- Reflexionar en una búsqueda ontológica y espiritual acerca de lo que somos, de nuestra relación con el entorno y de la intención con la que se intenta crear.
- 2.- Anotaciones acerca de la pintura: *Engranajes de nuestro tiempo*.
- 3.- Selección y muestreo de imágenes involuntarias y observar si existe algún equilibrio y relación entre ellas.
- 4.- Aplicación de la teoría Gestalt a las imágenes involuntarias.
- 5.- Breve síntesis de los conceptos de: Lenguaje, Signo, Símbolo, Arquetipo e Inconsciente colectivo y su interconexión entre ellos.
- 6.- Mencionar diferencias de enfoque entre los surrealistas y los expresionistas con respecto a esta investigación.



Fig. 5 1996, *Trinidad*, Óleo con chapopote s/ tela, 45 x 35cm.



Fig. 6 2007, *Lluvia ácida*, Óleo con Encáustica / tela, 80 x 60cm.



Fig. 7, 2006, *Encuentro*, Óleo con Encáustica s/ tela, 51 x 41cm.

Primer Capítulo
IMÁGENES INVOLUNTARIAS

1 Planteamiento del problema

El deseo de realizar un proyecto de investigación con este tema, nació a partir de una serie de reflexiones, hechas tiempo después de pintar, y provocadas por la enorme curiosidad que despertaron en mí, algunas *imágenes involuntarias* que fui encontrando en mis pinturas.

Al decir *imágenes involuntarias* me refiero a aquellas que han quedado pintadas no por mi voluntad; es decir, que no tenía proyectado pintarlas, sino que durante el proceso quedaron ahí plasmadas, como una *coincidencia que sucede sin darme cuenta*.

Y, lo que en un principio me parecieron imágenes aisladas y fortuitas, después me intrigaron aún más, cuando me di cuenta que su configuración parece tener un orden entre sí y la estructura del cuadro.

¿De donde procede ese orden? ¿Qué podemos encontrar en él?

A veces las miro de inmediato cuando me retiro del cuadro, en ese vaivén, que va de la creación a la contemplación. No es que busque encontrarlas, me alejo a ver lo que sucedió con aquello que intentaba pintar.

En otras ocasiones percibo las imágenes tiempo después, cuando distraídamente mi visión cae en el objeto pintado, sin ningún interés o prejuicio, con una *visión inocente*. *²⁰ Misma que me recuerda las palabras de Husserl cuando dice: “el fenomenólogo es un espectador desinteresado”. *²¹

20 Visión inocente y mirar intencionado, Tema abordado en el capítulo anterior, p. 19.

21 SAN MARTIN., Javier. *La Fenomenología como utopía de la razón*, Barcelona, Anthropos, 1987, p. 11.

Y el significado de proyectar es:

Que estamos dispuestos a encontrar formas, a detectar semejanzas a mirar de un modo determinado. [...] Esto significa que la imaginación como proyecto agrega mundos al mundo, y que en la visión –interior o exterior- se aplica la imaginación. [...] En este punto el tema adquiere un carácter ontológico y deja de ser sólo epistemológico. Pues ya no se trata únicamente de que la visión-mirada o la imaginación sean caminos hacia el conocimiento del mundo, sino de cómo son capaces de hacer el mundo, de crear cosas. *²²

Es decir, que la imaginación entendida como la capacidad de la mente para configurar y reproducir imágenes y asociaciones entre ellas, va creando y construyendo nuevas formas de visión y percepción del mundo.

Y en el caso de las imágenes involuntarias, ¿acaso el pensamiento o la intención mientras se pinta, sirven de *enlace* para su expresión?

Encontré también que la materia, parecía a veces resistirse y seguir su propio cauce, como si ella fuera tomando para sí lo que le corresponde, y mi intención al empezar a pintar sirviera de *detonador* para el desarrollo de *algo*.

Estas imágenes guardan relación con la idea o el tema inicial, y no encontraba una explicación lógica o que pareciera sensata, tampoco sabía qué hacer con ellas, si respetarlas o borrarlas imponiendo mi intención.

Y lo que en un principio fui entendiendo es que, en lo que se refiere a construir imágenes, mi inconsciente es más “inteligente” que mi consciente. Es decir, que mi inconsciente es capaz de llegar mucho más lejos, de ir mucho más allá, que mi consciente racional.

Después comprendí que no era una cuestión de inteligencia sino de sensibilidad, percepción y síntesis de las cosas. Se trata de una intuición que aflora a la conciencia de manera inconsciente. Y al reflexionar acerca de ello, encontré también una *coincidencia* que necesariamente sucede en el momento de la creación de estas imágenes, se trata de la conjunción de:



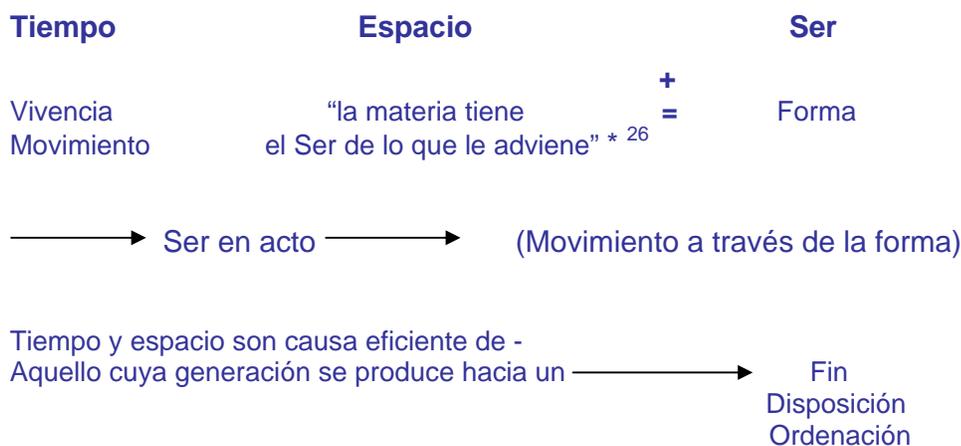
A esta coincidencia (**TES**), llegue como la *intuición sensible* a la que se refiere Hegel cuando dice: “El saber que es nuestro objeto, se presenta como el saber inmediato, lo que es”. * ²³

Y, siguiendo con la intuición, Jung afirma que es una función irracional o percibiente, como una sospecha, producto de un acto involuntario que depende de diversas circunstancias externas o internas y no de la razón. La nombró *una percepción por vía inconsciente*, como sucede cuando un hombre sabe de pronto una cosa que no debería saber.

El mismo Jung sostiene que la intuición es una función natural, que nos da cierta luz sobre lo que está más allá de las cosas, y que el artista es un ser intuitivo que percibe más allá de la realidad codificada.

La intuición se presenta como irrupción a la conciencia de un contenido inconsciente, que confiere visión y perspectiva al que la experimenta. Es una aprehensión inconsciente de las cosas y del mundo.

Tiempo y espacio con su materia, son *causa eficiente* * 24 que sirve a un fin, de aquello cuya generación se produce hacia una disposición u ordenación. Es un movimiento realizado por el *ser en acto* * 25 a través de la forma.



En la coincidencia tiempo-espacio-ser se ingresa a otras formas de ordenación, hay un fenómeno que se manifiesta a través de nosotros como ejecutantes, la materia, el gesto, la intención, ¿coinciden o se encuentran?, pero, no solo nuestra intención está presente, sino hay *algo* más que se hace presente y evidente, y que pareciera tener su propia intencionalidad, porque hay un orden y una relación que escapan a mi voluntad deliberada.

¿Acaso el Ser se va creando a sí mismo a través de nosotros?

Si el ser vive a través de la materia y ésta tiene vida gracias al Ser, entonces el Ser se va creando a si mismo y por lo tanto a la forma; ésta se va recreando a si misma también, y la materia toma para sí lo que le corresponde, en un movimiento que va de *algo* hacia *algo*.

24 AQUINO, Tomás de. *De los principios de la naturaleza*, Barcelona, Sarpe, 1983. pp. 27 y 28.

Causa eficiente: Que sirve a un fin.

25 *Ídem*. Ser en acto: "Lo que puede ser está en potencia; lo que ya es está en acto".

26 *Ídem*. "El Ser da vida a la materia".

Las imágenes involuntarias definitivamente cambiaron mi visión y forma de acercarme a pintar. Porque, antes creía que siendo cuidadosa y aplicándome con la técnica, podría controlar todos los elementos del cuadro, hasta lograr un resultado determinado.

Ahora, con estas imágenes comprendí las posibilidades de expresión que guarda la materia en sí misma, al enlazarse como unidades plásticas ó volumétricas a través del pincel o la herramienta.

Y entonces pintar se convirtió en una aventura, que no siempre resulta divertida, porque en ocasiones se vuelve una lucha entre dos formas diferentes de intentar crear, una racional y otra intuitiva y gestual. En ese momento no sé hasta dónde respetar o hasta dónde imponer mi intención. Y a veces, me da miedo borrar lo ya logrado, pero que todavía no he visto.



Fig. 15 2008, (Detalle) *Autorretrato y seres*, Óleo con Encáustica, 40 x 50cm.



Fig. 16 2009, *Follaje*, Óleo con Encáustica s/tela (Fórmula de la Dra. Carmen López), 1.50 x.75m.

2 Diferencia entre los surrealistas y expresionistas con respecto al enfoque de esta investigación.

El Dadaísmo fue un movimiento estético internacional y nihilista ocurrido entre 1916 y 1921, que fue adoptado por algunos escritores europeos antiformalistas, quienes atacaron todos los criterios convencionales de la estética y la conducta hasta ese momento establecidos, preparando así el terreno para el Surrealismo y otros movimientos radicales posteriores.

El Surrealismo surgió después del dadaísmo, fue un movimiento literario y artístico influido también por el psicoanálisis de Freud, y que se proponía expresar la imaginación revelada en sueños. Fue instituido en Francia en 1924 por André Bretón al publicar el primer manifiesto Surrealista, lo define como un automatismo psíquico puro al margen de todo control de la razón.

Esta es lo que me parece más importante, porque concibe a la creación más allá de lo racional insertándola en el terreno del inconsciente.

Bretón escribe así en el primer manifiesto:

El artista tiene libertad absoluta de expresión y elaboración, y su fuente inspiradora tiene que ser buscada en el sueño; el cual se encuentra fuera de todo orden moral, religioso o estético. [...] el surrealismo busca una riqueza donde lo infranqueable es material puro al artista. * 27

El productor imagina, piensa, siente y percibe durante cada paso de la concepción y ejecución de la obra; intervienen su consciente y su inconsciente.

Este proceso constituye una puesta en escena, donde su duración es tiempo favorable para realizar meditaciones y comparaciones.

La conciencia y la inconsciencia se unen en elecciones que demandan las posibilidades de cada paso que el artista conozca. Tales son esenciales para la concepción-ejecución de cada obra. * 28

Pierre Naville escribe en el número 3 de la “Revista Surrealista”:

Ya nadie ignora que no existe pintura surrealista, ni los rasgos del lápiz entregado al azar de los gestos, ni las fantasías imaginativas, es claro que no pueden incluirse en esta clasificación. * 29

En la pintura Surrealista el gran precursor es Jorge de Chirico cuando creó su pintura metafísica. También la pintura de *frottages* de Max Ernest, quien procuraba obtener por esta técnica *figuras inesperadas*.

Una de las diferencias de la presente investigación con respecto al Surrealismo es que, las imágenes involuntarias más que pretender mostrar el inconsciente, ellas dan idea de una conexión entre la mente e intención del productor, y la huella o mancha de materia que se enlaza como unidades plásticas, donde el lienzo es una propuesta que dialoga y la imagen estructura un lenguaje.

Tiene que ver con una búsqueda y necesidad interior del productor, de integrarse con el todo, desde si mismo, sin negar el exterior, pero buscando y partiendo desde su interior como una meditación de vida.

28 ACHA, Juan. *Introducción a la creatividad artística*, México, D. F., Trillas, 1992, p. 164.

29 NAVILLE, Pierre. En: *Historia de la Pintura*, Tomo 4, España, Bilbao, Asuri Ediciones, 1989, p. 755.

3 Lenguaje, Signo, Símbolo, Arquetipo e Inconsciente colectivo

Me interesa la mancha,
como letra que se plasma inconsciente,
y va configurando formas
que todavía no sé qué significan.

Del Lenguaje...

“El lenguaje, gracias a su poder creador, es el principio de todas las cosas. [...] Es la historia mítica que relata el origen de algo presupone y prolonga la cosmogonía”. * ³⁰ Es un ritual de iniciación que abre el misterio de la transformación, es un camino de formación y un proyecto de antropogénesis.

El ser humano a través de la palabra, va nombrando las cosas que percibe y le interesan. Con ella cataloga y ordena el mundo que encuentra a su alrededor, para ello crea signos y la comunicación se establece a través de ellos y su combinación, creando así imágenes gramaticales convencionales.

Sin embargo, el verbo como núcleo del predicado que expresa la acción, es la palabra que está viva en su dimensión significante.

Es plural porque sirve como estructura explicativa de la existencia, como guía heurística para comprender la realidad y plantear sus fenómenos, donde el logos es la palabra y teoría es la contemplación que nos lleva al conocimiento de los conceptos o verdades universales. Porque “para vivir en el mundo hay que fundarlo” * ³¹ y fundar supone la participación de todos los seres de esa realidad.

30 AMADOR BECH, Julio. *El significado de la obra de arte*, México, D.F., UNAM, 2008, p. 156.

31 *Íbidem.*, p. 160.

Así mismo, el Arte como actividad fundamental para el desarrollo de la conciencia, tiene su propio lenguaje, es la metáfora que lleva al otro lado, que traslada la expresión del sentido recto al figurado.

Es decir, que ya no se trata del discurso articulado por la razón, con un significado convenido, entendido y acotado. Sino, de la imagen que estando ahí al parecer “muda” trasciende la visión logocentrista y funge a manera de significante que deja abierta la posibilidad de evocación, intuición e interpretación; dando ocasión a que sea el espectador quien complete la obra, creando configuraciones y asociaciones tan individuales como el número de seres que la observen.

Todas las formas de conocimiento que produce el pensamiento, están compuestas de unidades elementales que son imágenes. Por lo que nuestra unidad interpretativa básica es la imagen mental. Misma que sirve como estructura explicativa de la realidad, siendo la base de toda forma de pensamiento y fuente principal de comunicación. * 32

Si las formas primarias del pensamiento son las imágenes que pueden traducirse a signos lingüísticos, gráficos o cualquier otra forma de representación de la realidad, susceptible de ser comunicada, entonces, “en sí mismo, el lenguaje es sólo imagen” * 33

Por lo que, “las imágenes mentales presentan las cosas a nuestra conciencia, mientras que las -imágenes- materiales las representan”. * 34

Y entonces, esto significa que una imagen involuntaria representa *algo*.

32 *Íbidem.*, p. 72.

33 *Íbidem.*, p. 73.

34 *Ídem.*

De los Signos visuales y lingüísticos...

C. M. Turbayne propone la «teoría lingüística» de la representación según la cual, las figuras o imágenes que proveen los sentidos no son reflejos de las cosas, sino signos de las mismas que comunican significados.

Y también propone el modelo de la metáfora lingüística:

- a) Cualquier signo (aún visual) es arbitrario.
- b) Si la conexión entre un signo y una cosa no fuera arbitraria, es decir si fuera necesaria cualquiera entendería cualquier signo sin necesidad de un aprendizaje.
- c) Si podemos leer cualquier serie de signos, ello se debe a que tenemos una experiencia anterior, es decir que hemos aprendido a relacionar el signo con la cosa.

Todo nuestro conocimiento está relacionado con los signos. * 35

Según Berkeley: “Palabras, imágenes, gestos, etc. son por igual herramientas del pensamiento, de la representación y de la comunicación”. * 36

Tenemos en principio una relación entre pensamiento y realidad; entre ambos opera el lenguaje [...] como su manifestación material o sónica. Vivimos socialmente en un universo de signos. * 37

En lo que respecta al lenguaje, Ferdinand Saussure construyó a principios del siglo XX la teoría del Signo Lingüístico. En ella afirma también que no es característica de las cosas poseer un nombre, que es algo establecido por el ser humano y sólo sirve a él mismo.

35 ZAMORA, Fernando. *Filosofía de la imagen*, México, D. F., UNAM - ENAP, Colección Espiral, No. 1, 2008, p. 306.

36 *Ídem*.

37 *Íbidem.*, p. 307

Saussure emplea *signo lingüístico* en lugar de palabra o nombre. Entendiendo al lenguaje como un sistema de signos, donde cada uno de ellos se componen de dos elementos: Significante y Significado.

El significante -de *la cosa* que se pretende explicar-, es la palabra como sonido o imagen acústica percibida por el oído; así como también significante puede ser la imagen plasmada y captada por la visión.

Y el significado o concepto es la imagen conceptual, es decir, la idea que nos despierta en la mente el estímulo de escuchar o ver. “El significado no se puede ver ni oír, está en la zona en que se encuentran las ideas: en la mente”. *³⁸

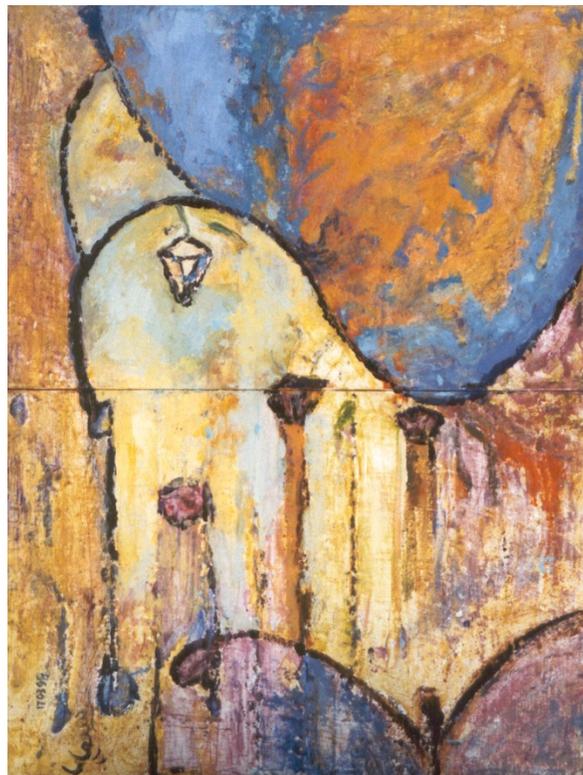
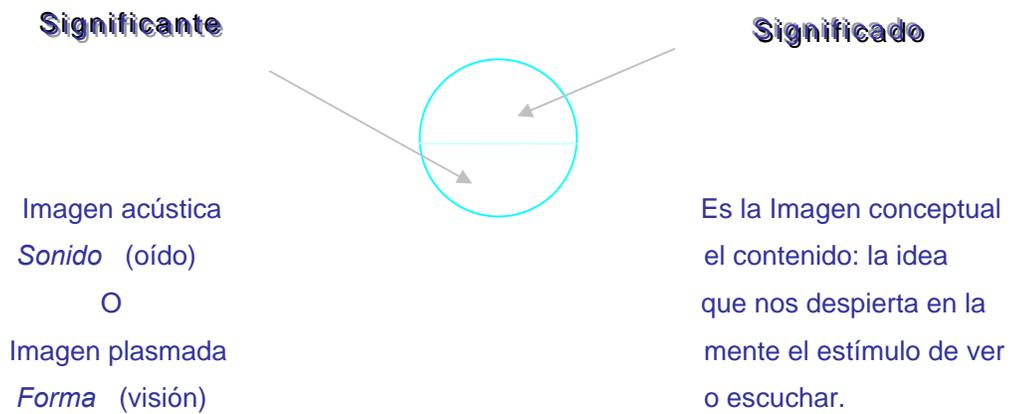


Fig.17 1998, *Chimeneas de fuego*, Óleo con Encáustica s/tela/madera, 47.8 x 36.5cm.

38 MILLAN, Antonio. *El Signo Lingüístico*, Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, Diseño y Composición Litográfica, S. A., Mex. D. F., 1993, p. 8.

El signo lingüístico está compuesto de:



El significante y el significado son elementos diferentes entre sí. Al nombrar algo, se establece la relación entre ambos.

Además de que las cosas existen, independientemente de que tengan nombre o no.

Una imagen es un significante.



Fig. 18 2007, (Detalle), *Maíz y maguey*, Óleo con Encáustica s/ madera, 88.8x68.4cm.

Gilbert Durand distingue tres tipos de signo:

- 1) El signo común: remite a un significado que puede estar presente o ser verificado; reemplaza con economía una larga definición conceptual (palabra, sigla, algoritmo); es arbitrario, adecuado y el significado es limitado.
- 2) La alegoría: Remite a abstracciones de cualidades espirituales o morales difíciles de presentar.
- 3) El símbolo: Es concreto, no es arbitrario; el significado y el significante son totalmente abiertos, solo puede referirse a un sentido y no a una cosa sensible; es la mejor representación posible de lo desconocido. * 39

Por lo que no todo signo es un símbolo. Y en todo caso, entre ellos existe una diferencia de grado o de alcance. Pues mientras un signo es inmediato, el símbolo viene de muy lejos de tiempos pasados y profundos. * 40

Toda copia de la realidad tiene un potencial sígnico; y todo signo tiene un potencial simbólico. * 41

Durand sostiene que “el símbolo es irreductible a la palabra, mientras que el signo está construido con palabras”. * 42

39 AMADOR BECH, Julio. *El significado de la obra de arte*, México, D.F., UNAM, 2008, p. 76.

40 ZAMORA, Fernando. *Filosofía de la imagen*, México, D. F., UNAM - ENAP, Colección Espiral, No. 1, 2008, p. 312.

41 *Ídem*.

42 *Íbidem.*, p. 317.

De los Símbolos...

La humanidad siempre ha tenido imágenes poderosas que le han dado protección frente a la vida inquietante. “Antes que la palabra fue la imagen, y los primeros esfuerzos registrados del hombre son pictóricos”. * 43

Las antiguas supersticiones se apoyaron en símbolos que expresaban lo desconocido del mundo y el espíritu. Por lo que “el ritual no podría haberse desarrollado sin un sistema de signos y gestos elaborados en danzas, imágenes materializadas en símbolos plásticos”. * 44

Al parecer los símbolos nunca fueron inventados conscientemente, sino producidos por el inconsciente mediante la revelación o intuición.

Carl Gustav Jung afirma que los símbolos mitológicos proceden directamente de los sueños o han sido suscitados en ellos, por ejemplo la elección del tótem y de los dioses.

Y agrega que el símbolo es la imagen de un contenido trascendente a la conciencia.

Los símbolos no sólo reflejan la realidad, sino que la configuran. “Nuestra concepción del mundo está necesariamente mediada por sistemas de símbolos, los cuales son la única manera en que podemos aprehenderlo”. * 45

43 READ, Herbert. *Imagen e idea*, México, FCE, 1957, *Imagen e idea*, p.16.

44 *Íbidem.*, p.18.

45 ZAMORA, Fernando. *op. cit.*, p. 313.

La representación simbólica en el arte, tampoco requiere del racionalismo de la conciencia, el cual no es suficiente para formar un símbolo, por el contrario, representa un grave obstáculo en el camino evolutivo para su expresión.

El símbolo unifica lo consciente y lo inconsciente. Por ejemplo, en el cuento tradicional y en el mito, expresan procesos inconscientes, y la práctica de narrarlos opera la rememoración y la revivificación de los mismos, reactivando así el vínculo entre la conciencia y la inconsciencia.

“El símbolo se aleja de la sign-ificación, o de la de-sign-ación, para hundirse en las esferas de la visión contemplativa”. * 46

Sigmund Freud señala tres tipos de símbolos: religiosos, oníricos y poéticos.

En vista de que la creación de un símbolo no es un proceso racional, se requiere de una intuición que lo incorpore a la conciencia. En el proceso creativo el impulso lúdico o de juego, producen la obra de arte.

Durand al igual que Jung, definen la imagen como la forma específica del pensamiento y la base de toda forma de simbolización y nos dicen:

La conciencia dispone de dos maneras para representarse el mundo. Una directa, en la cual la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, -como un paisaje o un cosa y- [...] otra, indirecta, cuando [...] la cosa no puede presentarse en “carne y hueso” a la sensibilidad, [...] -por ejemplo al recordar algo o al imaginar cosas que no conocemos-. En estos casos de conciencia indirecta, el objeto ausente se re-presenta ante ella mediante una imagen. * 47

46 *Ibidem.*, p. 314.

47 AMADOR BECH, Julio. *El significado de la obra de arte*, México, D.F., UNAM, 2008, p. 72.

En su función cognoscitiva, los símbolos son figuras explicativas que permiten comprender aspectos complejos de la realidad, partiendo de figuras y sus relaciones entre sí.

En un sentido trascendente, los símbolos son la figura ideal de la gnosis. Sintetizan y presentan de manera concreta esa diversidad de figuras repetibles e identificables que sirven de guía heurística de la realidad.

En su sentido metafísico “[...] el símbolo es el medio y la evidencia de la verdad revelada. Incluso como Epifanía”.^{* 48} Mircea Eliade dice que “el símbolo mismo es una hierofanía porque revela una realidad sagrada o cosmológica que ninguna otra manifestación está en posibilidades de revelar”.^{* 49}

Y Jung, afirma “[...] el símbolo es la mejor expresión posible de la prevaleciente visión del mundo, un receptáculo insuperable para el significado”.

^{* 50} “El proceso simbólico es un vivenciar en imagen y de la imagen”.^{* 51}

Según Durand el símbolo es:

Expresión simultánea de una multiplicidad de significaciones, solidarización con el cosmos, [...] delatan un mismo impulso y una misma orientación. Convergen hacia un fin común: la abolición de los límites del fragmento que es el hombre en el seno de la sociedad y en medio del cosmos y su integración [...] en una más vasta: la sociedad, el universo.^{* 52}

Es decir, el símbolo permite abolir la fragmentación y aislamiento de los seres y las cosas, introduciendo claridad y orden en la vida. Gaston Bachelard afirma que le corresponde al espíritu crear sistemas para organizar el caos polimorfo de las experiencias en el universo para comprenderlo.

48 *Íbidem.*, p.74.

49 *Ídem.*

50 *Íbidem.*, p. 75.

51 *Íbidem.*, p. 73.

52 *Íbidem.*, p. 76.

Es posible establecer relaciones de homología entre las diversas dimensiones de la realidad, de tal manera que las estructuras de una dimensión sirven como figuras explicativas de otra.

En psicología se ha interpretado al símbolo como la proyección de la realidad anímica sobre la naturaleza. Lo cual, le permite al hombre intentar nombrar lo innombrable

El símbolo muestra lo que permanecerá, revela lo inefable, tiende un puente entre lo material y lo sobrenatural, entre lo profano y lo sagrado, entre la manifestación y el misterio. Porque “por lo visible conocerás lo invisible”. *⁵³



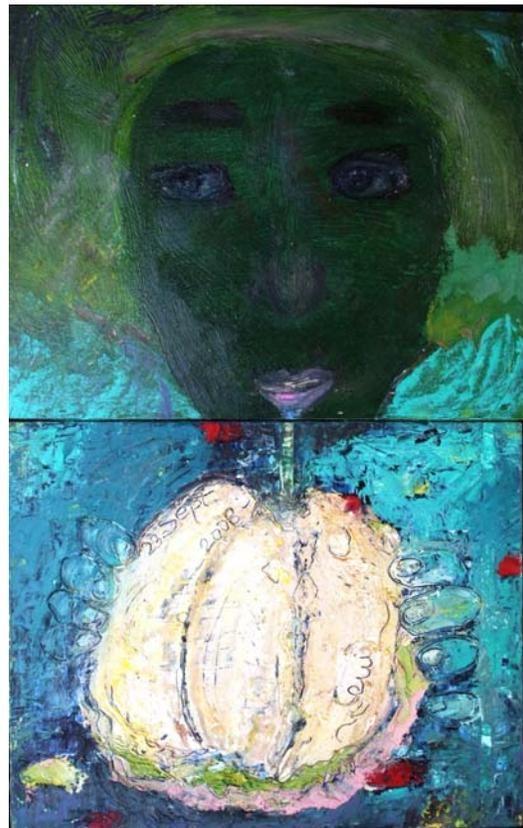
Fig. 19 2008, (Detalle), *Niño campesino*, Óleo con Encáustica, 70 x 60cm.

Durand establece tres tipos de símbolos:

- 1) El esquema. Son el capital referencial de todos los gestos posibles de la especie *homo sapiens*. “Verbal”, “expresa la acción”.
- 2) El arquetipo. Imágenes primeras y universales para la especie humana. Funcionan como símbolos universales.
- 3) El símbolo *in strictu sensu*. Es el órgano del aparato simbólico. * 54

Los símbolos no están muertos, sino que surgirán del inconsciente creador del hombre vivo y por lo mismo perceptivo. Del poeta que crea partiendo de la vivencia primordial como búsqueda en silencio interior y sólo su intuición le servirá de guía.

Fig. 20 2008, *La torta*,
Óleo con Encáustica s/masonite,
Díptico 40 x 25cm.



De los Arquetipos...

La palabra arquetipo viene del griego: *Arjè* que significa principio y *Topón* huella. Imágenes primigenias, originarias y comunes a todos.

En el siglo XVII arquetipo se tradujo al alemán como *Urbild*, donde *Ur* significa algo originario, previo o precedente, y *Bild* es la imagen material construida, conformada y configurada, y no una simple reproducción. La *Urbild* es la “protoimagen” forma divina o ideal hacia la cual tiende toda imagen *Bild*.

Por lo que la *Bild* y la *Urbild* tienen un relación muy profunda, la *Bild* es material y se refiere o remite a la *Urbild* que es inmaterial. * 55

Jung exploró con mayor profundidad el concepto de arquetipo y les llamó *imágenes primordiales*, las cuales establecen los vínculos esenciales entre la realidad primordial y la realidad existencial; y tienen un fundamento biológico, argumentando que los seres humanos, al igual que los animales, poseen una psique preformada, propia de su especie, que se transmite por herencia al igual que los instintos:

El concepto de arquetipo se deriva de la observación repetida varias veces, por ejemplo los mitos y los cuentos de la literatura universal contienen siempre [...] ciertos motivos. Estos mismos motivos los hallamos en las fantasías, sueños, delirios e imaginaciones de los individuos actuales. [...] Proviene de un arquetipo imperceptible en sí mismo, de una pre-forma inconsciente que parece pertenecer a la estructura heredada de la psique, y puede, a causa de ello, manifestarse en todas partes como fenómeno espontáneo. * 56

55 ZAMORA, Fernando. *Filosofía de la imagen*, México, D. F., UNAM - ENAP, Colección Espiral, No.1, 2008, p. 113.

56 AMADOR BECH, Julio. *El significado de la obra de arte*, México, D.F., UNAM, 2008, p. 80.

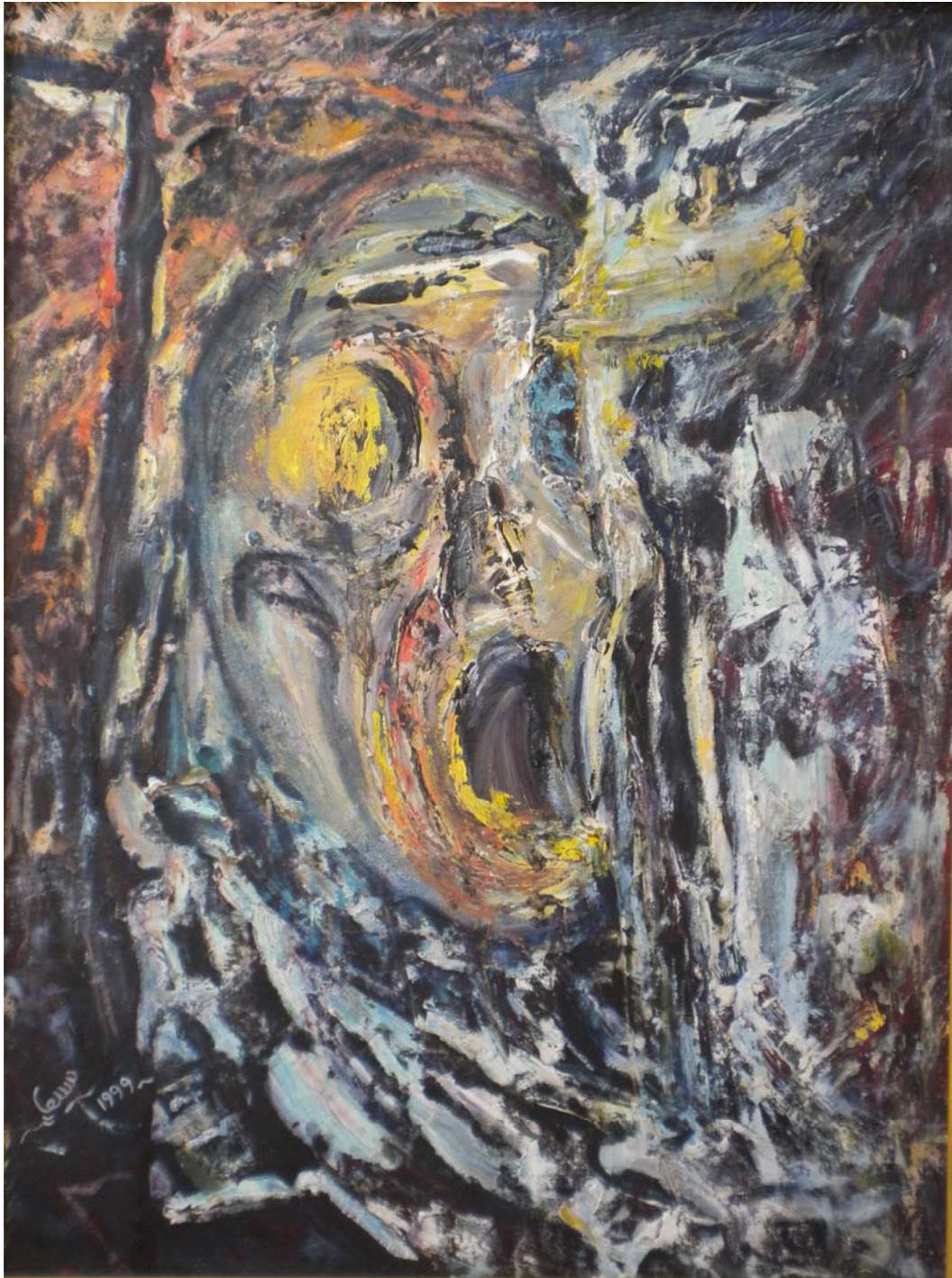


Fig. 21 1999, *La noche*, Óleo con Encáustica s/tela/cartón, 60 x 45cm.

La existencia universal de los arquetipos, muestra que no son una herencia individual, sino de género, y contribuyen a fortalecer la antropogénesis.

Por lo que, al hablar de arquetipos hablamos también de evolución de la conciencia, y estos hunden raíces en una memoria arcaica. Patrones de energía síquica a partir de los cuales se desenvuelve nuestra existencia.

Los arquetipos se expresan a través de imágenes simbólicas que se revisten de un poder y ejercen una gran fascinación en los hombres, algo que Jung llama *numinosidad* del griego *numen*: divinidad.

Los símbolos arquetípicos funcionan a manera de símbolos universales.

“Adquieren el valor de figuras ideales del espíritu humano en toda latitud y tiempo. Devienen entonces epifanías porque hacen aparecer un misterio”.^{* 57}

Los arquetipos habitan en el inconsciente colectivo.

Según plantea Jung, lo inconsciente es una estructura psíquica constituida por dos capas diferentes denominadas lo "Inconsciente Personal" y lo "Inconsciente Colectivo". Este último es donde se enraízan los arquetipos cuya incorporación a la conciencia es el proceso básico que posibilita la individuación.

Se denomina individuación al proceso consistente en la unificación de las esferas consciente e inconsciente de la personalidad en una totalidad regida por el arquetipo integrador al que Jung denomina, el "Sí mismo". Este arquetipo aparece vinculado a la figura del mándala, que es estudiado a través de la representación pictórica. En términos psicológicos, la individuación consiste en el desarrollo de la psique en el sentido de *ser uno mismo*, o dicho de otro modo, ser quien uno realmente es, más allá de los propios condicionamientos individuales o sociales.

Del Inconsciente colectivo...

La fantasía creadora pertenece al campo de la psique preformada, y permite que se hagan visibles las imágenes primordiales. Jung desarrolló también el concepto de inconsciente colectivo, del que escribió:

Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos *inconsciente personal*. Pero este estrato descansa sobre otro más profundo [...] que es innato, lo he llamado *inconsciente colectivo*. Elegí la expresión "colectivo" porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal. *⁵⁸

Lo denomina la "tierra madre" originaria de todos los niveles de conciencia en el ser humano.

Es lo que preexiste a todo. Es parte de la psiquis que es compartida por la humanidad, es universal y parte de la energía del universo.

Es depósito de sabiduría universal, de información arcaica; similar al código genético. El inconsciente colectivo estructura la psiquis del ser humano, pertenece a la experiencia colectiva de la raza humana, por eso es igual en todos los sujetos.

El inconsciente colectivo contiene toda la herencia espiritual de la evolución de la humanidad, que nace nuevamente en la estructura cerebral de cada individuo. Jung detecta esta presencia en la fantasía inconsciente. Tenemos pues, entronizada a la imaginación creadora, a la que Baudelaire llamó la reina de las facultades, la imaginación es análisis y síntesis.

Así el inconsciente colectivo actúa como regulador y propulsor de la actividad creadora de la fantasía. Y según Mircea Eliade:

El simbolismo es el modo más adecuado a la enseñanza de verdades de orden superior, religiosas y metafísicas, es decir, de todo lo que el espíritu moderno desprecia o rechaza. Es diametralmente opuesto al racionalismo [...] -y- si el simbolismo es hoy incomprendido, esto constituye una razón más para insistir en él. * 59

Porque, el mundo de la conciencia no se agota en lo que conocemos o creemos conocer. Y esta intuición se manifiesta en diversos mitos que hablan de una *Edad de Oro*, o de mundos en lugares remotos, o de lugares sagrados donde habitan los dioses, o de un “Más allá”.

Platón hablaba del mundo de las Ideas donde habitan las ideas superiores que el alma conoce por intuición. Filón de Alejandría habló de la *Imago-Dei*, impronta de la sabiduría de Dios en el hombre.

Plotino y San Agustín mencionaron las Ideas Principales, puestas por Dios desde siempre en la conciencia humana, para que el hombre pueda llegar a descubrir la dimensión trascendental de la realidad. * 60

Como vemos el artista no está inventando de la nada cuando realiza su obra, ni siquiera sería tan libre como él pudiera creer en el proceso. Creemos que nos conocemos e inventamos cosas nuevas cuando realmente todo mana espontáneamente de otras fuentes. Por lo que nuestro mérito queda reducido a aquellas palabras de San Pablo: ¿qué tenéis de propio que no hayáis recibido?

* 61

59 *Íbidem.*, p. 87.

60 SARLINGA, Luis, *El inconsciente colectivo*, <http://mandalas-y-arquetipos.over-blog.com/article-28435542.html>, http://www.fcqjung.com.es/art_34.html, 26-enero-2010.

61 JOUSSAIN, André. *El espiritualismo en los límites de la ciencia*, España, Marfil, 1968, pp. 33-37.

En el mundo del arte no se puede explicar una inspiración, nosotros sabemos que no es el resultado de la agudeza mental, sino que la idea nos ha venido de alguna parte, a veces creemos erróneamente que todo procede de nuestras intenciones y de “sí mismo”.

En realidad nos encontramos frente a un proceso psíquico que se desarrolla en el inconsciente, donde la fantasía tiene que ver con el impulso lúdico o de juego. Una función instintiva e irracional única capaz de dar a voluntad un contenido de naturaleza tal, que una a los opuestos: consciente e inconsciente.

Jung decía que el ser de la obra se impone al artista por encima de su propia voluntad y “a pesar de sí mismo, [éste] se ve obligado a reconocer que en todo ello, es su yo quien habla, que su naturaleza más recóndita se revela, expresando cosas que nunca hubiera confiado a su lengua”. El artista es un mediador que, una vez alcanzada la imagen primordial en el inconsciente, la transfigura para poder construir un puente entre lo inconsciente profundo y los valores conscientes. * 62

Jung logró un nuevo enfoque en la psicología, cuando descubrió que no sólo los contenidos conscientes pueden desvanecerse en el inconsciente, sino que existen contenidos nuevos que jamás fueron conscientes y que pueden surgir de él. Por lo tanto el inconsciente no sólo es un depositario del pasado, sino que también está lleno de gérmenes de futuras situaciones psíquicas e ideas creativas, el artista muchas veces, debe sus mejores obras a las inspiraciones que surgen súbitamente del inconsciente. * 63

62 AMADOR BECH, Julio. *El significado de la obra de arte*, México, D.F., UNAM, 2008, p. 20.

63 LEÓN DEL RÍO, Ma. Belén. belenleon@us.es, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 26-enero-2010.

Así que no olvidemos que el artista plástico y todo hombre creativo deben mucho al principio dinámico de la fantasía, y que “lo más valioso del ser humano puede hallarse precisamente en su imaginación”. * 64



Fig. 22 2009, *Flor de maguey*, Esmalte Vítreo, 22 x 13.5cm.

4 Anotaciones acerca de la pintura: *Engranajes de nuestro tiempo*

Tenemos infinitas formas de representar una imagen, así como también de interpretarla. Cuando estamos frente a una imagen, ella se filtra a través de nuestros sentidos y referentes proyectándose en la mente, que consciente o no la registra. La imagen se construye en la mente porque permea al ser que la observa, y éste la proyecta a manera de espejo que la refleja y testifica. Para ello se vale de la identificación y la empatía.

Tenemos una pintura, es una imagen bidimensional y recordemos que:

Las imágenes son, objetos visuales paradójicos: son de dos dimensiones, pero permiten ver en ellas tres dimensiones, este carácter paradójico está ligado, a que las imágenes muestran objetos ausentes de los que son una especie de símbolos: la capacidad de responder a las imágenes es un paso hacia lo simbólico. * 64 Las imágenes son, en todo caso, sólo un escalón inferior en el ascenso hacia el conocimiento de la realidad, es decir, hacia su contemplación, que no es visual. * 65

Nuestro pensamiento es un “lenguaje” interior hecho de palabras que son sonidos y signos que llaman a las imágenes. Nada nos pertenece más que nuestros pensamientos como lenguaje interior, son recuerdos de sensaciones y percepciones.

“El simbolismo es el arte de pensar en imágenes”. * 66

64 AMADOR BRECH, Julio. *El significado de la obra de arte*. México, D.F., UNAM, 2008, p. 23.

65 ZAMORA, Fernando. *Filosofía de la imagen*, México, D. F., UNAM - ENAP, Colección Espiral, No.1, 2008, p. 175.

66 COOMARASWAMY, Ananda K. En: AMADOR BRECH, Julio. *op. cit.*, p. 73.

De manera breve y sólo como referencia, mencionaré a continuación el pensamiento de Erwin Panofsky en relación a la lectura de una imagen: Existe una “significación primaria natural”, constituida por dos aspectos: El primero es “fáctica” y se aprende identificando formas puras (objetos o seres), y sus relaciones mutuas como acontecimientos. Y el segundo aspecto es la “significación expresiva”. * ⁶⁷ Requiere de una acción asociativa, entendida como la capacidad de relacionar formas y seres a partir de la experiencia, este es el punto de partida de la hermenéutica.

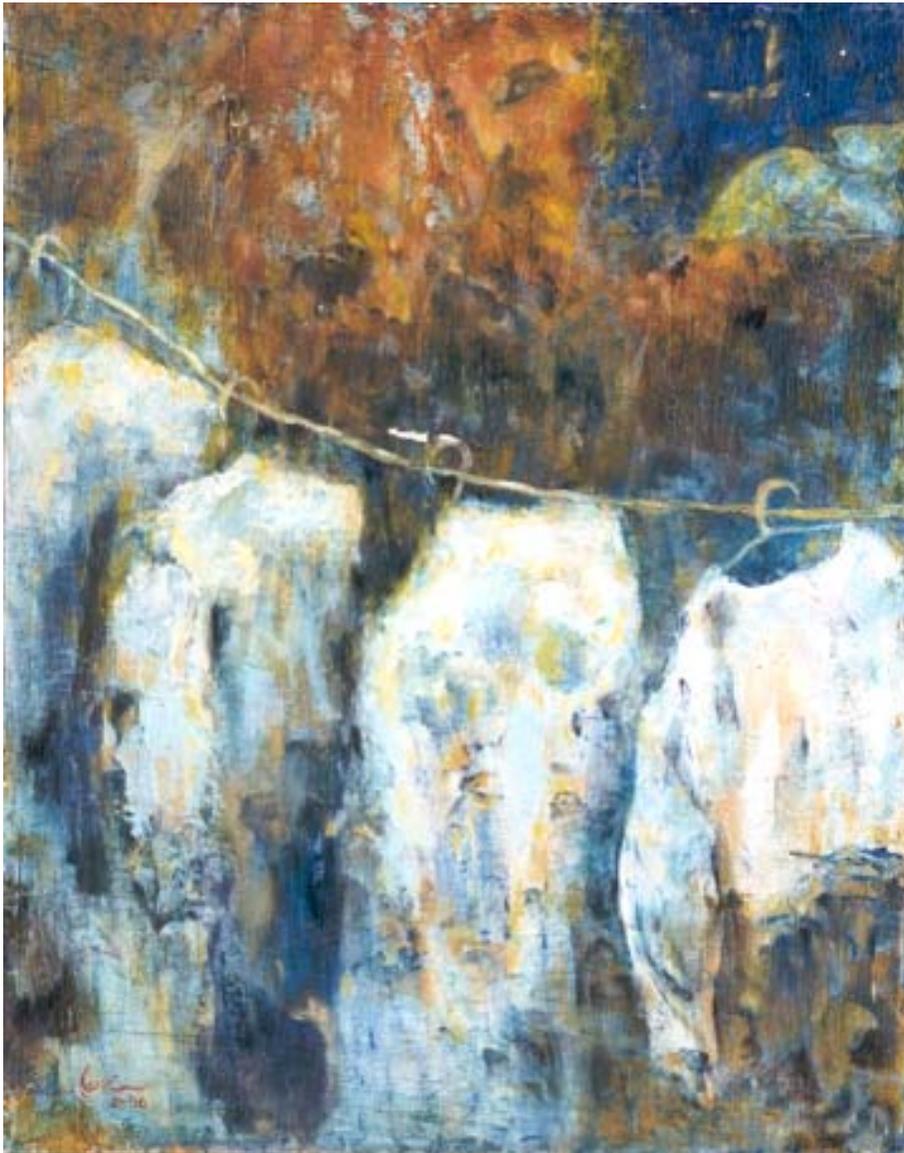


Fig. 23 1996, *Engranajes de nuestro tiempo*. Óleo con Encáustica s/tela, 70 x 55cm.

67 PANOFSKY, Erwin. En: *Íbidem.*, p. 21.



Figs. 24 y 25 (Detalles), *op. cit.*

Esta pintura corresponde a un soporte de formato rectangular colocado verticalmente con fondo ocre, naranja y azul principalmente, con una línea curva que lo cruza de izquierda a derecha, parece un tendedero sin principio ni fin, del que cuelgan ropas en formación, son blancas matizadas de azul y amarillo. En la parte superior derecha hay una ventana con un gato que parece mirar la noche, y la luna parece ser otra ventana.

En la mayor parte del cuadro se aprecian rostros entremezclados con el fondo-figura, en diferentes posiciones y actitudes, la mayoría de los rostros corresponden a imágenes involuntarias, algunos de esos rostros miran al espectador. En esta pintura el fondo se integra con las figuras, como un mundo en que los personajes están integrados y corresponden al Todo.



Fig. 26

Fig. 28



Fig. 27

Fig. 30



Fig. 29

Una figura está entrelazada con la otra y todo interrelacionado entre sí, como la vida misma... Es un conjunto organizado. ¿Quién determina ese orden? ¿Qué podemos encontrar en él?

Figs. 26, 27, 28, 29 y 30, (Detalles), *op. cit.*



De cómo nace la idea de pintar un tendedero

Era casi media noche cuando fui a la cocina y desde la entrada, sin encender la luz, vi hacia afuera en el patio colgadas en formación, unas camisas iluminadas por la luna, me sorprendió mucho lo enigmático de esa visión, parecía una atmósfera de fantasmas desfilando en silencio, como si las ropas guardaran algo de quien las habita, pensaba que en esa ropa lista para usarse al otro día, podríamos haber cualquiera de nosotros.

En ese momento traté de conservar esa impresión en mi memoria y tuve la voluntad y el propósito de pintar ese tendedero con sólo recordarlo.

Aquí al parecer se cumple la tesis de Herbert Read de que primero es la imagen y después la idea, y aunque antes había visto muchos tendederos, esa imagen que vi me impresionó sobremanera y la reflexión que despertó en mí, al mismo tiempo se enlazó con un momento de búsqueda personal donde me preguntaba: ¿qué somos, por qué somos y para qué somos?

La imagen en mi mente del momento en que la vi, es la idea original o imagen anterior a la obra, es lo que podría considerarse la *inspiración en el recuerdo*, es inconsciente porque proviene de la intuición generada por la sorpresa que me causó su visión real, esta intuición es a la razón algo que brota espontáneamente sin desearla, o sin saber que se desea, nace de manera natural.

Después, cuando se va pintando, el proceso empieza consciente porque se llama al recuerdo para la representación de la forma a proyectar. Es intencionar la forma a través del recuerdo, el color, el gesto y la materia, pero en realidad sin saber hasta donde se enlazan profundamente al pensamiento y a la intención cuando se plasman.

¿El pensamiento y la intención coinciden o se encuentran?

A medida que el productor se va percatando de esas imágenes involuntarias, tomando conciencia de esas formas que destacan a la contemplación, despierta una inquietud creciente por encontrar una explicación para saber qué es lo que sucedió.

¿Por qué se forman? ¿Qué las mueve para que se encuentren y conformen allí en la materia? ¿Estaban esas formas desde que vi por primera vez la imagen en la realidad? ¿Fueron traídas de esa imagen real por el pensamiento?

Requiere ahora de la razón, como proceso consciente, para enfocar ese momento y tratar de articularlo, aunque sigo sin entenderlo del todo. Y en realidad son dos momentos, uno cuando vi la imagen real y tuve la intención de pintarla, y otro cuando del recuerdo la traje a voluntad y la pinté.

“La voluntad artística es una fuerza irresistible, una latente exigencia interna”. *⁶⁸ “La voluntad es el todo del Ser”, *⁶⁹ el Ser da vida a la materia, la materia se le resiste y es moldeada por fuerzas externas e internas, que influyen en la intención. Para Tomás de Aquino “Todo ser creado posee una dignidad y eficacia causal infinitamente mayor. Es la forma plena que asume el Ser [...] La materia no es sino el modo que potencialmente adquiere todo lo que es real”. *⁷⁰

La materia es todo incluyendo el productor, el color, la forma. Si hay una fuerza irresistible que ayuda a parir; entonces hay una intención o tendencia que se manifiesta en forma de voluntad, hay algo que escapa al productor y a sus intenciones conscientes y obedece otras.

¿La intención del productor no es solo suya? ¿Se enlaza con otra mayor? ¿Entonces su intención sirve y obedece también?

68 RIEGL, Alois. En: VALDEZ, Sara. *De la estética y el arte*, México, Universidad de Guadalajara, 1989, p. 84.

69 SHOPENHAUER. En: JOUSSAIN, André. *El espiritualismo en los límites de la ciencia*, España, Marfil, 1968, p. 9.

70 AQUINO, Tomás De. *De los principios de la naturaleza*, Barcelona, Sarpe, 1983, pp. 11 y 12.

Elegí ésta imagen porque la pinté desde el recuerdo y de manera libre, sin pretender hacer de ella una representación fotográfica. Esta pintura fue de las primeras en las que fui notando imágenes involuntarias, con rostros y formas estructurados en un orden ¿cuál? Cuando las fui encontrando me intrigó profundamente el orden y la relación que guardan entre si, y saber porqué se formaron, ¿qué lo determinó así?

El intérprete realiza siempre un proyectar, proyecta un sentido preexistente sobre lo que interpreta. [...] cada obra debe ser entendida desde si misma. La tarea hermenéutica consiste en no ocultar la tensión –entre- [la obra] y [el interprete] presente, sino desarrollarla conscientemente. * 71

Los hechos de la ciencia implican siempre un elemento teórico, es decir, simbólico. * 72

De los tendederos cuelgan ropas lavadas listas para volverse a usar. Ropa tendida que pasa por una línea o lazo que la sostiene dándole secuencia, que sube o baja según se mire; y en este caso, no se ve principio ni fin, sólo pasando, es decir, ocupando un sitio determinado, conservando un ritmo y un lugar en la sucesión.

Parecen *camisas* donde cualquiera de nosotros podríamos caber. Las camisas son parte de la vestimenta o símbolo de esta, que envuelven vistiendo y creando al personaje en su individualidad. Aunque, en este caso todas ellas se miran iguales o similares hasta en el color y alineación, como segundos desfilando al mismo ritmo y frecuencia. Como engranajes de una maquinaria o procesión y de ahí el nombre engranajes de nuestro tiempo.

Pero adentro, me refiero a las imágenes del fondo, siento impotencia e incertidumbre, como formación que desfila al cadalso, sobre todo en la parte superior izquierda, y al mismo tiempo hay equilibrio de sus formas, luz y color, a pesar de que es una lucha entre cálidos y fríos.

71 GADAMER, Hans-Georg. En: *El significado de la obra de arte*, México, D.F., UNAM, 2008, pp. 21 - 23.

72 CASSIRER, Ernest. En: *Ídem*.

La imagen pintada se apoya en lo lineal y en lo pictórico, es decir, que la pintura en algunas partes es lineal, pero sus formas y rostros recurrentes (sintaxis), están resueltos con la mancha por lo que en su mayor parte es pictórica. También presenta textura óptica y matérica.

Fig. 31



Considero a esta pintura como imagen barroca, debido a que la serie de rostros distribuidos por todo el cuadro, cobran presencia y dan idea de pluralidad de elipses, donde sus elementos no se encuentran separados entre sí, sino relacionados unos con otros dando la sensación de unidad, de manera que no se trata de una visión en detalle, sino de conjunto.



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34

Figs. 31, 32, 33, 34 (Detalles), *op. cit.*

Así como también cada una de sus partes alude al todo y en ese sentido, encuentro una relación análoga con la teoría Gestalt, que nos habla de un conjunto organizado en el cual sus elementos no se encuentran separados entre sí, sino interrelacionados como miembros de una forma total.

Fue tiempo después de pintar este cuadro, cuando hice la asociación de las imágenes involuntarias y la teoría Gestalt, coincidió con que en ese momento estaba leyendo algo acerca de esta teoría y me percaté que en la serie de rostros e imágenes que alcanzaba a reconocer, había una integración o forma de ordenación entre ellos, porque lo que en una figura parecía el ojo, ese mismo ojo para la figura de junto era la boca.

Se trata de un desplazamiento de la mirada, donde la imagen del cuadro no termina de leerse y requiere de un esfuerzo del espectador para construirla, pero si se vuelve a mirar en otro momento da otra lectura, y la visión se va apoyando en lo que se ha ido codificando. Es decir, que funciona por aprendizaje de lo que ya conocemos. Y esto nos sirve como guía en el desplazamiento de la mirada. Pero ir reconociendo algo que ya tenemos codificado no es lo más importante.

En ocasiones mientras observo su superficie pintada, tengo la sensación de transitar por un terreno tectónico formado por los empastes de materia pigmentada y la textura óptica, donde hay una integración entre el fondo-figura.

Es probable que esto tenga que ver con la postura del productor y su búsqueda de integración con el entorno, así como de su pensamiento e impresión en el momento de ver la imagen real, derivando en una intención o *direccionalidad* inconscientes.

5 Muestreo y observación de Imágenes elegidas.

La (Fig. 34), imagen inferior izquierda es un fragmento de la imagen derecha (Fig. 35). Paradójicamente en esta pintura mi intención fue alejarme de la forma y hacer un paisaje totalmente abstracto, con los colores del agua, del aire y de la tierra. ¿Acaso la intención de alejarme de la forma me regresó a ella?

Esta imagen contiene varios “personajes” y en particular me intriga, porque desde mi percepción, uno de sus ojos mira directamente al espectador.



Fig. 35 (Detalle). →



Fig. 36 1997, .Formas que se manifiestan,
Óleo c/Encáustica s/tela, 80 x 70cm.

Las imágenes involuntarias no se presentan en todos los cuadros y su configuración es inconsciente, por este motivo procuro no retocarlas para conservar pura su gestualidad, aunque a veces temo que si algunas no las enfatizo, tendrán mayor dificultad para ser vistas. Pero lo más importante es que representan un referente donde el creador es el sujeto que observa, construye y crea a través de sí mismo. Esto tiene que ver con una forma de acomodación del ojo, o quizá sea mejor decir, con una construcción de la mente, como cuando miramos a través de la bruma y logramos enfocar o distinguir algo que al principio parece difícil, pero después se va aclarando. ¿Esto es porque la mente lo resuelve o porque ya estaba allí en la materia? ¿Es algo que se intuye porque existe?

Otros ejemplos de imágenes involuntarias en la Pintura: *Descanso o decadencia*

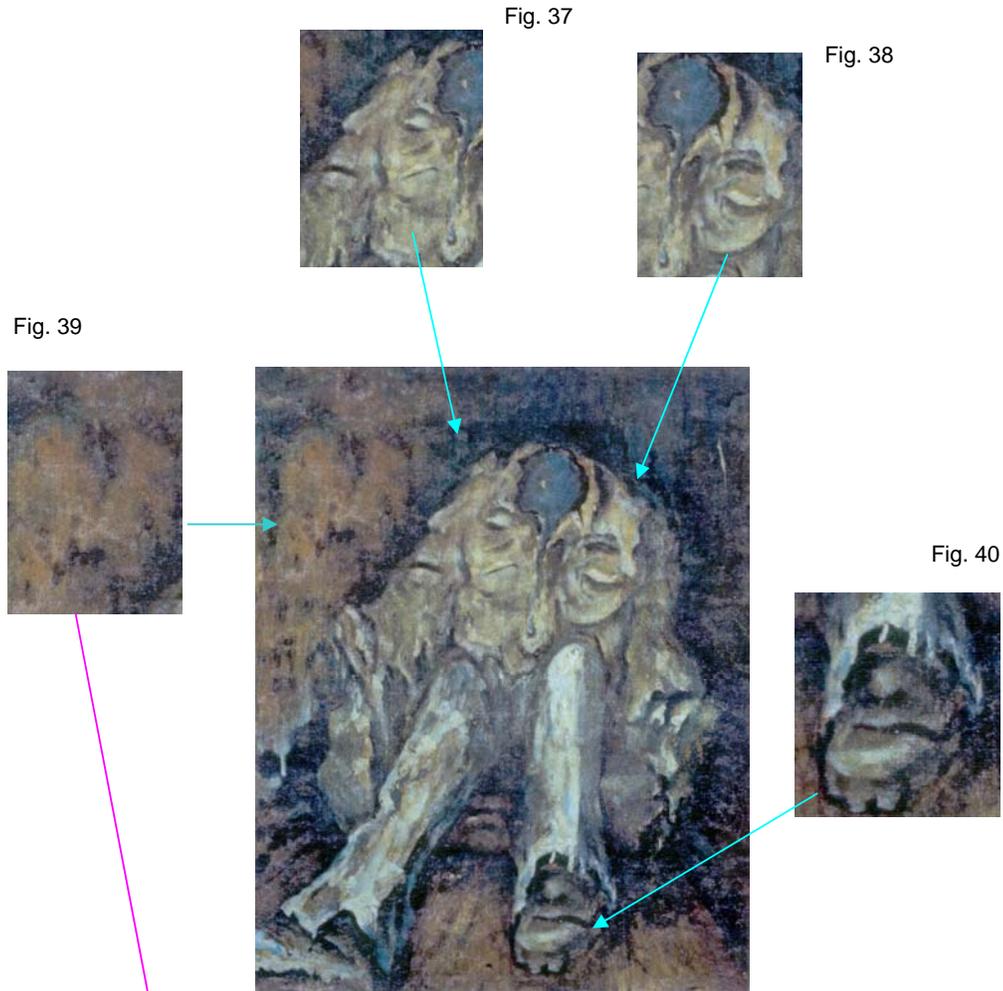


Fig. 41 1996, *Descanso o decadencia* Óleo c/Encáustica s/tela, 75 x 55cm.

La (Fig. 39) parece un rostro inclinado con facciones similares al de la imagen de la portada (Fig. 34).

La (Fig. 40) corresponde a un zapato y se aprecia algo parecido al rostro de un anciano.

Esta pintura es la primera de la serie de “Ropas pintadas”, y para hacerla le pedí a un amigo que posara frente a mí, el acuerdo fue que no registraría su rostro, sólo sus ropas.

Cuando terminé esta pintura y mientras la observaba, al reparar en sus detalles me pareció muy curioso porque unos personajes reían o lloraban y me remitió a los símbolos del teatro griego y la persona que modeló se dedica al espectáculo.



Fig. 42 (Detalle), *Ídem*.

En el pecho del modelo a la altura de la bolsa izquierda se distingue un personaje llorando o inmóvil, y en el lado derecho hay una especie de máscara que ríe.

Estas pinturas que hemos visto se configuran de muchas imágenes entrelazadas, sólo he presentado las más evidentes, pero hay muchas más que se crean al interceptarse entre sí.

Y sobre todo, al crearse en la visión del espectador una forma de acomodación del ojo, donde ya no se enfocan las figuras más visibles, sino que hay un *movimiento* del ojo que intenta enfocar y en el que el fondo se alterna con la figura.

El fondo como el todo cobra mayor importancia que las figuras y la imagen no termina por definirse y eso inquieta al espectador que no logra descifrarla totalmente. Cada quien construye la imagen desde sus referentes. No es una imagen codificada requiere un esfuerzo del espectador.

Otros ejemplos de imágenes involuntarias en Grabado.



Fig. 43 2008, *Huella de fuego*, Grabado Técnica Mixta s/lámina de hierro, 21.8 x 13.4cm.



Fig. 44 2008, *Huella de fuego II, monstruo con peces*, Grabado Técnica Mixta s/lámina de hierro, 21.8 x 13.4cm

Las figuras 43 y 44 corresponden a dos láminas que estuve trabajando con Esmalte Vítreo y un día que las estaba horneando se quemaron; en algunas zonas se había botado la capa de esmalte y noté unas manchas oscuras bien definidas, como “huella de fuego”. Empecé a golpear con un martillo para quitar completamente el esmalte y posteriormente intentar rescatarlo en Grabado con barniz blando y punta seca. Parece un monstruo fiero con garras finas y afiladas. Me gustó este ejercicio inesperado, porque respeté el rastro claro y definido de la huella del fuego en la lámina, intenso muy puro.

6 Aplicación de la Teoría Gestalt a las imágenes involuntarias

La teoría Gestalt o Psicología de la forma nace en 1929 con W. Köhler, K. Koffka y M. Wertheimer; está enfocada a la fenomenología de la percepción. Gestalt es una palabra alemana que se traduce como estructura o configuración en calidad de patrones que enseñan a ver.

“La forma expresiva y creada es el significante, equivale a estructura, a articulación a un todo que resulta de la relación de factores mutuamente dependientes con más precisión, el modo en que se reúne el conjunto o todo”. *⁷³

Esta teoría propone que las funciones psíquicas y en particular la percepción, no deben explicarse como elementos separados entre sí, ni como la suma de sus partes; sino como un Todo interrelacionado que guarda un orden y una relación de conjuntos o totalidades estructurales.

Justamente esta visión de totalidad y de conjunto, de la forma vista como estructura o articulación, al igual que el universo como un todo interconectado e indisoluble, que se relaciona y manifiesta en cada uno de sus seres, es lo que me pareció que tiene que ver con las imágenes involuntarias en relación a la teoría Gestalt. La serie de imágenes y rostros presentan una correspondencia en lo contiguo, fondo-figura. Es una visión de conjunto.

Si estamos inmersos en una serie de fuerzas que nos trascienden, en un mundo total e interrelacionado hasta las intenciones y emociones que enlazan la razón o el pensamiento y lo reflejan. Entonces, eso también equivale a decir que las imágenes que vemos en cualquier parte, son reflejo de esa conjunción en el exterior y desde el interior de nosotros mismos como observadores.

73 SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. *Textos de Estética y Teoría del Arte*, “La obra artística como forma expresiva”, México, UNAM, 1982, pp. 145 y 146.

La imagen acude a la mente en forma de enlace consciente o inconsciente y se construye en combinación con la materia externa e interna del espectador. Se requiere del objeto tangible, pero también de la subjetividad del sujeto que observa. Se interpreta la imagen desde la singularidad del sujeto, desde su ser.

En el momento en que se toma conciencia de la imagen, ésta cobra sentido y se define. Y algo que parecía una mancha informe, adquiere significado contenido en ambos, en el sujeto y en el objeto.

Pero, dónde queda entonces el hombre concebido como el ente autónomo con libertad de acción y de pensamiento, si todo está interrelacionado y la libertad e independencia ¿Se hace nula? ¿Cuál es el límite? ¿Se reduce a las intenciones o al enfoque? Eso también forma parte del todo y en nada queda favorecido el culto al genio solitario e individual.

La imagen involuntaria cobra importancia porque no significa capricho o forma particular de visión del productor y espectador que la miran, sino rasgo que se graba en la materia y contiene ¿un significado en relación a lo que refleja? ¿Cuál es?

Plinio escribió: “la mente es el verdadero instrumento de la visión y la observación, y los ojos sirven como una especie de vasija que recibe y transmite la porción visible de la conciencia”. *⁷⁴

Por su parte, Jackson Pollock destacó la importancia de la obra de arte, no en el resultado, sino en el proceso mismo de la creación con su *action painting*. Es el acto de pintar como el proceso ritual en el que coinciden tiempo-espacio y ser en el momento de la creación, dando ocasión a que sea la vivencia y la materia en movimiento, el gesto y la disposición, los que se enlacen y conformen otras formas de equilibrio y ordenación.

74 GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 28.

No solo tenemos una incapacidad para copiar la naturaleza, sino también para contemplarla. Las imágenes que consumimos a cada momento, en su mayor parte nos han sido impuestas ya codificadas, no necesitamos hacer ningún esfuerzo para leerlas, nos han “adiestrado” a mirar. Más aún, nos han impuesto qué y cómo mirar.

Pero a pesar de eso, cada uno de nosotros seguimos teniendo una manera personal y subjetiva de ver y entender el mundo. La visión como el pensamiento nos identifica y confirma en nuestra singularidad, nos recupera como sujetos y participantes activos.

Segundo Capítulo

LA CIENCIA, EL SUJETO, EL FENOMENO, EL SER, LA UNIDAD

Dentro de la cultura,
la razón ha desplazado a las sensaciones.
HEGEL

1 La ciencia es la sensación, El sujeto consciente, Ser y fenómeno

La ciencia es la sensación...

Tenemos que recobrar la mirada inocente y no sólo ver lo que ya sabemos qué es. Los griegos decían que el asombro es el principio del conocimiento; si dejamos de asombrarnos corremos el riesgo de dejar de conocer.

“¿No deberíamos decir -escribió Platón en el *Sofista*- que hacemos una casa mediante el arte de la albañilería y que mediante el arte de la pintura hacemos otra casa, una especie de sueño que el hombre produce para los que están despiertos?”. * ⁷⁵ Cicerón por su parte hablaba del valor de las percepciones sensoriales como fuente de conocimiento.

Debido a que este trabajo surge y se apoya en una experiencia personal y subjetiva, encuentra su fundamento en la ciencia es la sensación. Como sabemos, todos los objetos tienen cualidades sensibles, el color, el sabor, la dureza, el sonido, etc., y el sujeto puede percatarse de ellos por sí mismo a través de sus sentidos, todo lo que pasa por estos órganos es conocimiento del entorno.

75 *Íbidem.*, pp. 23 y 24.

Con lo anterior no quiero decir que el conocimiento del mundo se limite a nuestros cinco sentidos, y sólo concedamos credibilidad y certeza a lo que podemos tocar y corroborar con ellos. Sino que, a partir de los sentidos encontramos la puerta de entrada a la percepción del mundo, y no sólo la percepción es generadora de conocimiento, también la intuición y la contemplación nos guían a encontrarlo para poder acercarnos a las esencias y a las verdades profundas.

La raíz de la palabra ciencia del latín *scientia*, significa conocimiento.

La ciencia física, que al principio se llamaba filosofía natural, se limita a los ojos de los sentidos y de la razón y se excede si declara que lo que no puede ser visto o medido no existe.

Las palabras experimento y experiencia provienen de la palabra latina *experiri*, que significa intentar totalmente. En la actualidad para experimentar sobre algo, uno debe distanciarse de ello, mientras que la experiencia es directa, uno tiene de primera mano la experiencia de algo.

Así como también la etimología de las palabras comprender y concepto ambas se derivan de la raíz *cum* que significa con, y *prendere o capere* que significa coger, captar, agarrar. Pero ¿cuál es el propósito de captar la verdad?

¿Se trata acaso de acumular información, obtener conocimiento o adquirir sabiduría?

En un nivel más profundo la verdad se reconoce por medio de una facultad interna o intuitiva, es decir la verdad surge de nuestro interior.

La sensación pretende alcanzar el nombre de ciencia, he aquí la respuesta que ofrece Teeteto al ser interrogado acerca de ella: “Me parece a mí, desde luego, que la persona que sabe, se da cuenta sensiblemente de lo que sabe, y tal como lo entiendo ahora la ciencia no es otra cosa que la sensación”. * 76

Platón confirma: “la ciencia no es otra cosa que la sensación”. * 77
Plotino expresa: “estamos dentro de una realidad que también está dentro de nosotros”. * 78 Esta afirmación me enlaza con la “mónada” que contiene y refleja el universo.

Kant, por su parte nos dice “la materia del conocimiento procede de la experiencia y la forma procede de la razón”. * 79 Agrega que las sensaciones constituyen la materia, pero ésta se presenta sin orden ni medida, es el caos. Nuestra razón establece el orden en ese caos, cuando enlaza y relaciona entre sí los diversos contenidos de las sensaciones.

Es decir, que la razón nos ayuda a articular algo que tratamos de explicar; pero el conocimiento, la comprensión y la sabiduría de ese algo, esta dado por una experiencia interior que emerge a la conciencia para ser nombrado.

Percibimos a través de los sentidos, ordenamos y analizamos esas sensaciones tratando de darles una explicación, para lo cual, San Buenaventura sugería que “tenemos tres ojos: el ojo de los sentidos, el ojo de la razón y el ojo de la contemplación”. * 80

76 PLATÓN, *Diálogos*, México, Colección Austral, 1999, pp. 272.

77 PLATÓN. *El banquete*, Madrid, Sarpe, Los grandes pensadores, 1985, p. 213.

78 CAPRA, Frijot. *El espíritu de la ciencia*, Barcelona, Cairos, 2000, p. 30.

79 HESSEN, J. *Teoría del conocimiento*, México, Editores Unidos, 1993. p. 71.

80 CAPRA, Frijot. *op. cit.*, p. 28.

De acuerdo a lo anterior, tenemos:

El ojo externo:

Sentidos

El ojo lógico:

razón, discurso,
análisis de las partes

El ojo interno:

contemplación
teoría, visión de totalidad



Fig. 45, 46 y 47 1996, (Detalles de la Fig. 5, p.10), *Trinidad*, Óleo con chapopote s/ tela, 45 x 35cm.

La ciencia natural restringe su alcance a los ojos de los sentidos, la razón nos proporciona un análisis de las partes; mientras que la contemplación aporta una visión penetrante de la totalidad.

El sujeto consciente...

Tener conciencia es tomar conciencia. Tener conciencia es existir como sujeto consciente, existir es percibir, percibir es obrar, obrar es sobre otra cosa. Hay una intuición metafísica que nos lleva al Ser.

Husserl escribió así de la conciencia:

La conciencia humana es intencionalidad, que produce actos, cuya característica es no quedarse en sí mismos sino ir más allá; donde la teleología es la forma de la conciencia misma, la forma de todas las formas, y los actos humanos son teleológicos porque tienden o proyectan una meta o finalidad; los actos intencionales están enmarcados o animados por un movimiento que les precede y supera y que en todo caso termina en un objeto.

* 81

Todo sujeto consciente esta encerrado en sus estados de conciencia. Leibnitz ha definido a cada ser como una “mónada”, * 82 y con ella se refiere a la sustancia indivisible, activa y dotada de percepción y voluntad, es la unidad de fuerza espiritual que refleja el universo y hace posible la percepción. Shopenhauer afirma “el Ser es la voluntad, la voluntad es el todo del Ser”. * 83

Ser y Fenómeno...

No conocemos más que fenómenos y seres. El fenómeno es lo que se nos muestra en el espacio y tiempo, por lo tanto es nuestra representación un estado de nuestra conciencia, y nosotros, a quienes se nos muestra, somos otra cosa o algo distinta de él.

“Somos un sujeto consciente, no somos un fenómeno somos un ser, pero un ser constituido por una serie de fenómenos”. * 84

81 HUSSERL, En: SAN MARTIN. *La Fenomenología de Husserl como utopía de la razón*, Barcelona, Anthropos, 1987, pp. 48 y 49.

82 JOUSSAIN, André. *El espiritualismo en los límites de la ciencia*, España, Marfil, 1968, p. 9.

83 *Íbidem.*, pp. 7 - 8.

84 *Ídem.*

Los fenómenos solo pueden ser concebidos por un sujeto consciente, existen pues, en otra cosa, pero el sujeto consciente existe en sí. Leibnitz sostuvo “*el alma piensa siempre*”, * 85 si dejara de pensar dejaría de existir.

Todo fenómeno en cualquier lugar del espacio o del tiempo en que se produce aparece y desaparece, pero el sujeto consciente que le ve aparecer y desaparecer o que lo percibe sigue subsistiendo, por lo mismo el espíritu que conoce los fenómenos sucesivos, es anterior a cada uno de ellos y también sobrevive a ellos, en este sentido el fenómeno es efímero; el Ser es por naturaleza eterno. La existencia en sí que atribuimos a las cosas, es siempre a imagen de nuestra propia existencia. “La idea más sublime a que se ha elevado la razón humana, la del Ser infinito y eterno”. * 86



Fig. 48 1998, *Linaje*, Óleo con Encáustica s/tela/madera, 16.5 x 8.8cm.

2 De la solidaridad de los seres y su engranaje con el mundo

Todos los seres del mundo somos solidarios con los demás, es decir que toda mutación en uno de ellos tiene su repercusión en los demás.

Existir es percibir, percibir es obrar, obrar es sobre otra cosa. Percibir es ser activo y pasivo, todo a la vez, es ser modificado por el mundo exterior y tomar conciencia activamente de tal modificación, y ésta a su vez actúa sobre el mundo.

Se deriva de esto que todo sujeto consciente participa, en cierto modo, del ser de los demás por el conocimiento que asume de una existencia distinta de la suya. Da fe de la existencia de los demás a través de sí mismo.

El simple hecho de conocer a otro ser testimonia, y por lo tanto, esta es la solidaridad de los seres que nos constituyen como elementos dentro de la inmensa diversidad del mundo.

“La mónada - decía Leibnitz - no existe más que en la misma medida en que ella refleja el universo, ella existe en la medida en que actúa sobre ella misma, pero esto no es otra cosa sino pensar o concebir otra cosa distinta de sí; lo que no se hace sino pensando por sí, lo que no puede hacerse sin considerarse como distinto de todo lo demás”. *⁸⁷

Un ser obra y reconoce que su existencia es solidaria de los otros seres, es un elemento de un mundo del que no puede sustraerse, igual que el arte o la historia.

87 JOUSSAIN, André. *El espiritualismo en los límites de la ciencia*, España, Marfil, 1968, pp. 19 y 20.

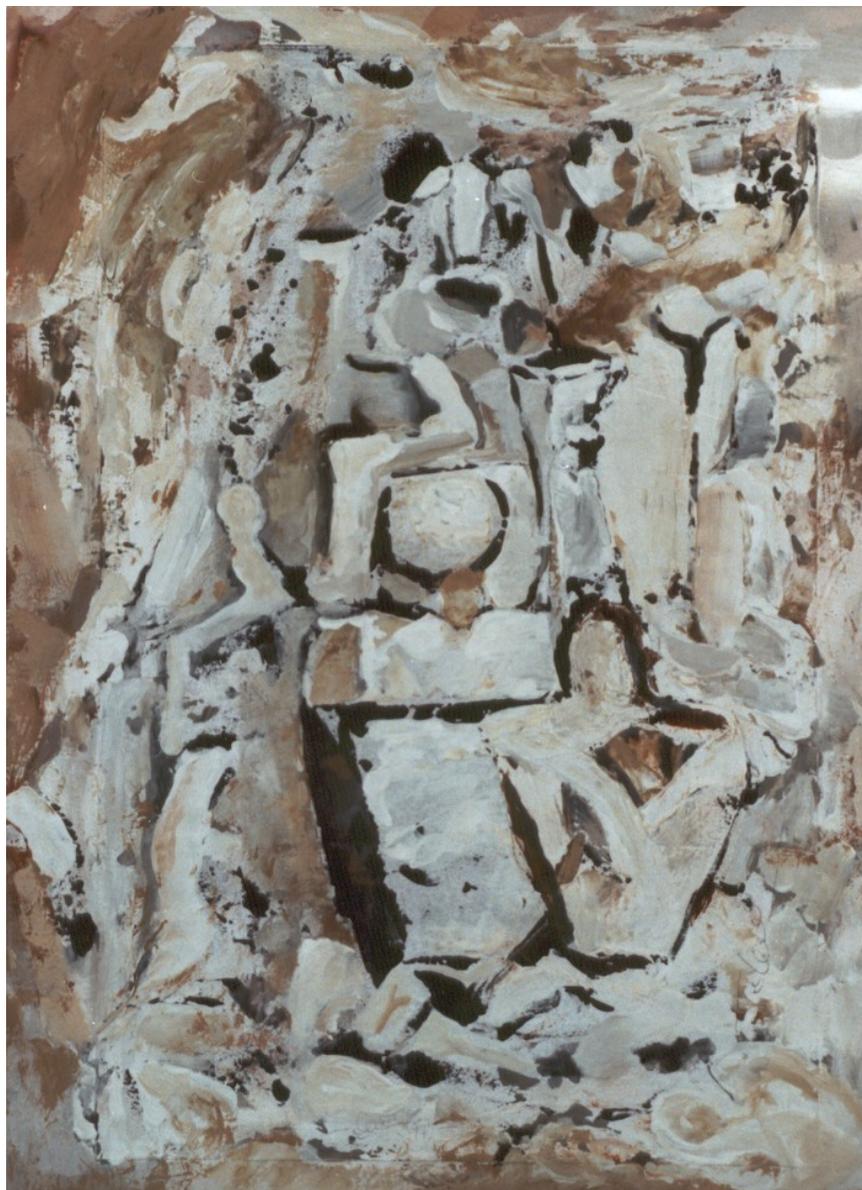


Fig. 49 1997, *Paisaje de formas*, Vinílica s/cartón, 47.5 x 35cm.

Para Berkeley “ser o existir es igual a ser percibido y, si no existe objeto sin sujeto, tampoco existe sujeto sin objeto, nada existe en la inteligencia que antes no haya existido en los sentidos, a no ser la propia inteligencia”. *⁸⁸ Nuestro pensamiento es un lenguaje interior hecho de palabras que son sonidos y signos que llaman a las imágenes que son los recuerdos de nuestras sensaciones y percepciones. Nuestra más íntima vida subjetiva encierra una representación clara o confusa del mundo que tenemos destinado a vivir.

88 *Íbidem.*, pp. 21 y 22.

No podemos sustraernos del espacio que expresa en nosotros la existencia de otros seres en su solidaridad indisoluble. El cuerpo y por consiguiente el sujeto consciente solidario con él, no existen uno y otro fuera de la naturaleza, su vida va unida a la vida universal y de ésta experimenta perpetuamente su influencia.

Por lo que todo ser vegetal y animal se encuentra *tallado* por un conjunto de fuerzas que le superan. Además de estar moldeado por la herencia, y por el mundo físico, también por el grupo al que pertenece, es decir, por una civilización determinada y su tiempo.

Biológica y socialmente todo cuanto el hombre es depende de un pasado inmemorial que lo enlaza con todo el universo, la lengua que habla es la que ha aprendido, es el producto de una larga evolución realizada en el curso de los siglos, su mismo pensamiento como un lenguaje interior, es también solidario con el Todo, es un producto de la evolución del mundo.

Formamos parte del Todo aún cuando pensamos y obramos solitariamente. En ese sentido, nuestra vida es un producto de la evolución de la humanidad y una participación de la vida universal.

Lo que nos ofrece este mundo es la pluralidad de los seres y su coexistencia en un mismo Todo. Somos pasivos en cuanto a que percibimos el mundo por medio de nuestros sentidos, y estamos sometidos a él por medio del movimiento y la acción y sentimos su influencia.

Nuestra representación del universo hace nacer en nosotros el sentimiento de una Fuerza trascendente con relación a la nuestra propia, que produce todo cuanto se manifiesta ante nosotros dentro del espacio y el tiempo.

De esta fuerza misteriosa y poderosa o “dinamismo primitivo” ya tenía conciencia el hombre primitivo, es el “mana” de los Melanesios, el “wakanda” de los Sioux, etc., como un poder invisible, causa de todos los efectos que superan su comprensión del curso natural de las cosas. * 89

Para Bergson “la Voluntad calificada de *impulso vital*, opera sobre una materia que se le resiste y la fuerza a modificarse”. * 90

Esta fuerza, según Schopenhauer, se manifiesta objetivamente en el espacio y en el tiempo como gravitación universal; se manifiesta también subjetivamente en nosotros en el tiempo, como voluntad consciente de sí misma; pero continúa siendo para nosotros incomprensible, porque para él como para Kant, el tiempo y el espacio no son sino maneras con que las cosas se nos presentan, formas *a priori* de la sensibilidad, y partiendo de esto, las fuerzas de la naturaleza que se manifiestan a nosotros en el espacio, no son conocidas, sólo trasladadas y deformadas y no tales como existen en sí.

La fuerza trascendente que constituye el ser, como Ser, no se nos manifiesta tal como es.

Bergson dice que el tiempo no es una manera como se nos aparecen las cosas, sino la manera misma en que ellas existen. Hacer de esta forma del tiempo la sustancia de las cosas es establecer a la vez que la fuerza constitutiva del Ser es percibida intuitivamente por nosotros tal cual es en sí, en lugar de resultar siéndonos incognoscible; él concibe esta fuerza como organizando la materia en el curso de una evolución que ha producido en las plantas, animales y en el hombre, influencia o impulso cósmico que remata en impulso espiritual.

Nada nos pertenece más que nuestros pensamientos, siendo éstos una palabra interior, lenguaje que nos ha sido proporcionado por nuestros padres y maestros, a través de la vida hasta llegar a la práctica de nuestro oficio o profesión, por lo que nuestro mérito queda reducido a aquellas palabras de San Pablo “¿qué tenéis de propio que no hayáis recibido?” *⁹¹

Si tomamos en consideración todas las fuerzas exteriores que actúan sobre nosotros y nos van modelando, se puede decir, que el hombre está en las manos del Ser.



Fig. 50 2009, *Anheho*, Acrílico s/tela, 1.20 x 1.80cm.

91 JOUSSAIN, André. *El espiritualismo en los límites de la ciencia*, España, Marfil, 1968, p. 37.

3 El espíritu de la ciencia. El mundo fragmentado y como unidad

Existe un desequilibrio entre dos formas de conciencia, las cuales son aspectos esenciales de la naturaleza humana, nos referimos a la forma racional y a la forma intuitiva. Los chinos han llamado a estas dos formas de conciencia *el yin* y *el yang*. Las cuales no son categorías separadas, sino por el contrario, partes extremas de una misma totalidad.

El *yang* es el lado masculino, activo, racional, competitivo, científico; y el *yin* es el lado femenino de la naturaleza humana, es el lado sensible, intuitivo, cooperativo y místico.

Nuestra sociedad ha favorecido continuamente el *yang* sobre el *yin*, me refiero a la actividad sobre la contemplación, al conocimiento racional sobre la sabiduría intuitiva. Por lo que, nuestra cultura que se enorgullece de ser científica, se halla dominada por el pensamiento racional y a menudo lo considera como el único conocimiento válido.

Este énfasis en el pensamiento racional es característico desde la frase de René Descartes *cogito ergo sum*: pienso luego existo; incluida en su Discurso del Método difundido en 1637.

Esta frase nos ha conducido a equiparar nuestra identidad con nuestra mente y no con la totalidad de nuestro organismo. Nos condujo también a la separación de la mente y del cuerpo, junto con la visión newtoniana del universo que lo considera como un sistema mecánico compuesto de objetos separados.

Se trata de una visión mecanicista y reduccionista de la física newtoniana, la cual ha ejercido una enorme influencia en todas las demás ramas de la ciencia, las sociales, naturales y humanísticas, mismas que han seguido como modelo a la física, por ser una ciencia exacta se han modelado a ella.

Y ahora que los físicos mismos han traspasado el modelo newtoniano, ha llegado el momento de que las demás ramas de la ciencia se percaten de esta evolución y amplíen sus filosofías y su visión.

Lo anterior no significa que la física newtoniana estuviera equivocada del todo, ni que las nuevas teorías sean correctas completamente, cada teoría es válida para una determinada serie de fenómenos; pero es importante darse cuenta, que el conocimiento siempre es algo limitado y aproximado.

Ha sido un error considerar a un organismo vivo como una máquina construida por piezas separadas. Lo mismo se trate del universo o de un ser en particular Esta biología mecanicista fue también introducida por Descartes cuando habló del “animal como una máquina”. * 92

Lo mismo sucede en el modelo médico que trata la enfermedad en una parte concreta del cuerpo, sin considerar la enfermedad como un trastorno de todo el organismo, porque una parte está interconectada con todas las demás. Y así como la psiquiatría descuida el cuerpo, la medicina descuida la mente.

Tercer Capítulo.

REFLEXIÓN EN UNA BÚSQUEDA ONTOLÓGICA Y ESPIRITUAL ACERCA DE LO QUE SOMOS, DE NUESTRA RELACIÓN CON EL ENTORNO Y DE LA INTENCIÓN CON QUE SE INTENTA CREAR.

Nosotros que no solo poseemos una herencia espiritual, sino que somos únicamente, desde principio a fin, seres en devenir y sólo en razón de ello, tenemos una tarea verdaderamente nuestra.

La verdad se define en devenir, como revisión, corrección y superación de si misma. La verdad no es un objeto sino un movimiento, y solo se da si es efectivamente realizado por nosotros. En una operación dialéctica entendida como la acción de discutir o argumentar para conocer y ésta se realiza en el seno del presente vivo.

Si en el Todo está la verdad y nosotros ahora, somos parte del todo activamente, significa que somos parte de la verdad de nuestra época, y de ahí la importancia y trascendencia de determinar ante nosotros mismos, la intención con la que se vive y se trabaja.



Fig. 51 1998, *Humanidad en bruma*,
Óleo c/ Encáustica s/tela/madera, 17 x 9cm.

Si un sujeto logra concebirse a sí mismo como participante activo de la creación, entonces tendrá un papel, una razón y un sentido, en esa creación que aún no ha terminado.

Porque la vida produce vida. Y la práctica inteligente, es decir sensible y espiritual se convierte en el transformador del mundo. La inteligencia construye. El trabajo es la única manera de que se manifieste la mente.

A partir de estas imágenes pude seguir reflexionando acerca de ¿qué es la realidad? Estamos en un mundo de seres que pertenecemos a un Todo interrelacionado, tomando conciencia de que el mundo, la naturaleza y nosotros, no somos la suma de sus partes, sino asumiendo un enfoque integral, donde la mente y la materia están estrechamente interconectadas, lo cual se refleja y se plasma en nuestros productos.

Y también, que estamos sujetos a una serie de fuerzas que nos van modelando y nos trascienden. En ese sentido, es fundamental la importancia del sentir interior del productor y la conciencia que él tenga de sí mismo en relación con el Todo.

Porque los artistas, antes de transformar con su arte el mundo, tendrán que sufrir un proceso de transformaciones desde su interior, desdeñando el mercantilismo hedonista que los atrapa y seduce, haciéndoles creer una grandeza y genialidad, que los segrega y hace elitistas.

Habrá que plantearse la naturaleza con amor, teniendo en cuenta que el amor está en el corazón y en los ojos del que mira. El ojo del corazón es el ojo de la contemplación que puede ser abierto, para buscar una nueva relación con el entorno.

Tengamos en cuenta también, que nuestro mundo se halla dominado por el pensamiento racional y que a menudo éste no acepta otra forma de conocimiento, sin olvidar tampoco que las actitudes devienen formas y la manera de aproximarse será lo que hará la diferencia.

Porque la voluntad y la subjetividad se hacen posibles con lo irreductible del ser humano: su ser. En un mundo terrenal infinito lleno de posibilidades, está el hombre el finito que tiene la necesidad de no morir y el arte es el consuelo a nuestra mortalidad a través del gusto por el regalo de la vida.

El arte es el encuentro de lo real que se convoca y acuden cosas que se plasman a través de la singularidad del productor. En las imágenes involuntarias, el cuadro no acaba de mostrarse y a cada momento es un encuentro que provoca al sujeto enajenado que cree que puede ver y conocer el mundo.

La mirada es un efecto de visión donde el tiempo y el espacio configuran cierta noción del mundo. El arte desplaza la visión, hay una ceguera para ver, nadie ve lo mismo, el sujeto completa y crea la imagen y eso lo desconcierta.

Prefiere no ver porque lo inquieta y necesita la certeza de la visión frente a lo que se parece a lo real y ya tiene codificado como imagen reconocible que no le causa conflicto, porque el ojo ha sido llevado por todos los medios a su reductibilidad.

Por esa razón el sujeto se desplaza al cuadro que no lo descentra, prefiere lo que le da certeza, lo que está bien definido.

El arte corresponde al terreno del ver, el arte te hace ver, te recupera como sujeto, el cual es convocado a ver lo que está frente a él, como creador también de imágenes y le da miedo porque no quiere descentrarse de su lugar común.

Provoca un desplazamiento de la mirada del sujeto que está invitado a ver. Y éste no quiere algo que lo inquieta, porque hay que parir y no se puede crear sin gestar, va en juego su vida o su muerte.

El arte desborda las definiciones o encuadres, es siendo, es una gesta que crea ingestas. No es posible acabar de nombrar, es la frustración temible, siempre se va a lo inaprensible lo imposible de ser nombrado.

La imagen involuntaria no está definida, no está encuadrada, invita a nombrar. Desnuda y transita la mirada, no se trata de la mirada castrada, obligada, determinada por los que nos dictan qué ver.

Porque la voluntad hace incendio, vehículo que se traduce y configura en estilo, trazo que marca el tiempo, donde la singularidad del sujeto es lo que se plasma, lo real, lo innombrable, lo desborda inconmensurable y todo tiene posibilidad. Por eso enmarcan y delimitan la visión y así castran el poder y la capacidad de decir, de ver y de pensar.

Los artistas llegan a nombrar, porque el logos es la palabra y la teoría es la contemplación. Porque la vida es siendo y el arte viene a volver frágil y relativo lo que ha sido sólido e incuestionable.

La poesía busca a través de la palabra nombrar lo innombrable y en la pintura busca pintar lo invisible: la imagen involuntaria. La especificidad de la pintura es que la obra tiene que haber sido hecha y en ese momento el hombre se expresa.

La poesía es la palabra dada nombrando y el goce del mundo hedonista quiere reducir la definición, los poetas hacen de las palabras vuelo, lo nombran y eso lo desacomodan, ya no es el orden ni la precisión de aquellos que quisieron ser los amos del mundo, para controlar el misterio y la verdad y con ello lograr el poder absoluto dirigiendo el espectáculo, donde tienen un mundo entero para movilizar a su favor y a su servicio.

Y bien saben qué clase de arte hacer y brindar a los poderosos, que con su industria del placer sirven de cómplices del terror. Donde el hombre ha tenido que renunciar a la vida terrenal por mandato de la iglesia, que pospone la vida para después de la muerte.

La experiencia del sujeto descubre que no ha venido siendo y él es, lo que no le dijeron que era. Para ser tiene que sufrir un proceso de transformaciones donde hay que hacer creación con el dolor, y donde resistirse no es ser resignado, como ese esclavo que sabe lo que tiene que ser y está destinado y conforme.

Hay que hacerse en el mundo. Ser en el mundo, donde el sujeto aquí y ahora es la inmanencia que cobra relevancia y trascendencia.

Esta es la iniciación ritual. En la que el sujeto participa del rito, se integra a la vida, pertenece a una comunidad, se hermana con la naturaleza, el universo y el Ser; pero antes que nada con él mismo, necesita tener raíces en la existencia, arraigo en la vida como base de libertad. Esa idea que surge de un hombre que medita universalmente.

Porque el Arte es origen de verdad y sentido. Y al trabajar sobre un modelo transmuta la realidad y la transforma al igual que a nosotros. Como viaje al conocimiento en el que la resonancia es el lenguaje y subjetividad del objeto en relación al sujeto. Y un lado revela el oculto.

El objeto se construye en el proceso mismo del conocimiento. El lienzo es una propuesta que dialoga. Es una forma de apropiación personal. La narración es razón y el drama es emoción. ¿Cómo intentar explicar ahora ese momento que ya pasó, y el ahora no acabar de entenderlo?



Fig. 52 2010, (Detalle) *Jesús con aves y peces*, Esmalte vítreo, 28 x17cm.



Fig. 53 2008, *El dinero sobre la miseria*, Grabado técnica Mixta s/lámina de fierro, 13.3 x 21.4cm.



Fig. 54 (Detalle), *op. cit.*

CONCLUSIONES

El problema de lo impresentable es la pregunta del siglo XX. Lo impresentable es lo que es objeto de Idea. Tomando en cuenta que en lo visual existe lo invisible. Poner fin a la experiencia como forma de conocimiento, sería poner fin al subjetivo infinito.

La pincelada es el instante en que se conjuga el tiempo-espacio y el Ser, esa coincidencia que une y plasma el aquí y el ahora. Porque la vida es ahora y se es siendo.



Fig. 55 1996, *Misterio*, Óleo s/cartón, 32 x 28.5cm.



Fig. 56 2008, (Detalle) *Autorretrato y seres*, Óleo con Encáustica, 40 x 50cm.

La imagen involuntaria y modo de representación como tal, además de las posibilidades ópticas a las que el sujeto está vinculado, donde la época lo condiciona también. Y según Wölfflin la visión no es precisamente un espejo, idéntico siempre, sino una forma vital de comprensión, que tiene su historia propia y ha pasado por muchos grados evolutivos.

La pintura como actividad filosófica donde las reglas de formación de las imágenes pictóricas no están enunciadas ni prontas a ser aplicadas. La pintura está obligada a la búsqueda de esas reglas de formación de imágenes, como la filosofía debe crear las frases filosóficas.

¿Qué es el arte? ¿Qué es pintar? No es obedecer la lógica del anaquel. Hay una necesidad de intentar crear desde la subjetividad. Y en ese sentido, que mejor manera de subversión, que intentar crear desde lo más íntimo del productor, su ser como canal o enlace en la creación que aún no ha terminado, y que nos trasciende a cada instante.

Lo sublime pone en cuestión los límites de la razón. Todo pertenece a un oleaje que no tiene principio ni fin, sino que se desenvuelve en una tendencia e intencionalidad en la que estamos inmersos. Escapa a mi entendimiento y mi razón.

Roland Barthes en su ensayo “La muerte del autor” *⁹³ pone de ejemplo un fragmento de una novela de Balzac para preguntarse:

¿Quién “habla”? En la obra, en el momento de la creación.

- a) **El personaje de la novela** - imagen involuntaria: **significante** -
- b) **El individuo** - experiencia, técnica habilidad: **el productor** -
- c) **El autor** - en su sentido más general: **el Ser**
La Naturaleza, la época, la humanidad, el hombre.

La identidad que se pierde y da miedo ser solo ¿instrumento que sirve? Servir es llevar a cabo un cometido y esa ya es razón suficiente y tangible porque sucede, se da a lo que se anhela, sin duda es parte del Todo.

Pero sigue dando miedo ser instrumento. Es como llegar a ser libre, para darse cuenta que se está cautivo, a merced del tiempo, del entorno, de uno mismo, de otras fuerzas que nos modelan.

¿El ojo es el que resuelve? ¿O la cosa (imagen) de verdad está allí?

Se trata de un ejercicio sobre un terreno resbaladizo que está limitado a la interpretación del observador (productor, sujeto), porque no está separado el fenómeno del significante (la imagen involuntaria), del referente (la cosa, el autor) y por lo tanto, tampoco del significado (x).

93 BARTHES, Roland. *El susurro del Lenguaje*, “La muerte del autor”, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65 – 71.

No pretendí someter un fenómeno tan complejo como es el de las imágenes involuntarias, a elementos esenciales básicos, buscando así el mecanismo a través del cuál interactúan. Estaría cometiendo el mismo error generalizado del pensamiento occidental, influido por la visión mecanicista y reduccionista del mundo newtoniano-cartesiano, que nos limita y somete en todos los ámbitos, concibiendo un mundo fragmentado. Por el contrario, la postura está enfocada en una visión integradora y holística de sus elementos, no como la suma de sus partes independientes, sino de un todo interrelacionado, las cuales influyen entre sí para que se manifieste el fenómeno.



Fig. 57 2003, *Piedad en el fin*, Grabado s/ linóleo, 10.8 x 9.4cm.



Fig. 58 2004 (Detalle) *Botellas y reflejos*,
Óleo c/ Encáustica s/ tela/ cartón, 51 x 40.5cm.



Fig. 59 2008, (Detalle) *Autorretrato y seres*,
Óleo con Encáustica, 40 x 50cm.

Acaso sea como la relación que se establece al pensar en algo y la intención ejercida al pintarlo, produciendo la imagen que se plasma durante el proceso. Pero no es racional, ni a voluntad en el momento en que se crea.

Podemos seguir las cosas a través de lo que vamos nombrando y asociando. Busco con el pensamiento a partir de las imágenes y me explico con la razón a través de las palabras.

Es un saber, que no es claramente definido, ni articulado, un saber no sabido, una forma de conocer al mundo sin tener las definiciones para expresarlo, solamente los símbolos para mostrarlo.

Este saber no sabido podría ser identificado con el sujeto del enunciado que postula Lacan. Una especie de conocimiento que impulsa nuestras acciones y nuestro pensamiento, pero que no nos deja explicarlo, nuestro inconsciente, generador de signos y de símbolos, conocedor del saber no sabido, es el que brota en la producción artística.

El arte es un síntoma - según Lacan - una manera superficial de enseñar lo oculto. Cada obra esconde dentro de sí parte del «conocimiento» del sujeto. El talento sería así el modo de contacto con ese saber no sabido, que nos remite siempre al saber del inconsciente.

Lo ideal es que una nueva forma de ver el mundo de a luz, producto de la mano del artista y del ojo del intérprete: Una nueva physis significada. Volvamos al punto de partida: la naturaleza, tenemos que volver a vincularnos con ella. A través de ese proceso, regresamos al mismo punto, pero con una ganancia, un significado. El arte, como símbolo, ha significado de nuevo la materia prima de la que partió. El arte significa. El arte es el origen del sentido.

Porque los momentos no pueden ser todos iguales, porque eso haría el tiempo plano, y la diferencia está en la vivencia, en ese instante que se vive y transcurre, y esta determinado por la conciencia. Cuando se toma conciencia de algo, el momento que le sigue es de cambio, porque no se puede tomar conciencia eludiendo la responsabilidad.

El planteamiento principal, no se encuentra en la palabra como tal. Sino que lo representa la imagen misma como mancha al fin, que conforma una serie de posibilidades de interpretación, según el ojo que las mira y configura.



Fig. 60 2009, (Detalle) *Follaje*, Óleo con Encáustica s/tela (Fórmula de la Dra. Carmen López), 1.50 x.75m.

Aunque pareciera que lo que se intenta es encontrar imágenes reconocibles, o al menos fue lo primero que empecé a notar. Esto sólo es la primera impresión, que sirve de guía al interior de la imagen. “Ver hacia adentro es un modo de ver lo invisible; [...] es un modo de dialogar, en silencio, consigo mismo. Y todo esto son modalidades de la contemplación”. *⁹⁴

Lo que me parece más importante y profundo es atender a la forma en que estas imágenes involuntarias se relacionan entre sí. Es decir, las imágenes van guiando a primera vista como una forma de acomodación, de resolución o codificación de algo; pero, las imágenes no se agotan en sí mismas, no terminan de mostrarse, sino que sus partes interrelacionadas conforman una abstracción que puede configurar otras formas de síntesis, según quien las mire. Nadie ve lo mismo.

94 ZAMORA, Fernando. *Filosofía de la imagen*, México, D. F., UNAM - ENAP, Colección Espiral, No. 1, 2008, p. 341.

“Arnheim reivindica la percepción (sobre todo la visual) como herramienta legítima para la formación de conceptos. Percibir es abstraer. La percepción es pensamiento”. * 95 Y para Focillon: “las formas visuales o las imágenes no sólo preceden siempre a los conceptos abstractos, sino que sobre todo, los generan. La forma produce su propio contenido”. * 96

Por lo anterior, las imágenes involuntarias no tienen un significado acotado y delimitado, sino que representan un significante abierto, en espera de ser creado o configurado por el ojo que las ve, sin olvidar que el productor es el primer sorprendido.

La palabra tiene un significado limitado, hay un momento en que se llega al silencio... Cómo explicar que sólo cuando guardo silencio a mi interior lo siento y estoy solo como niño escuchando o sintiendo y a merced, suspendido en esa burbuja que nos contiene a través de los sentidos y que nos dice que ahí estamos que seguimos y agradecemos la bondad en esa tibieza que permite la vida en comunión con algo que se está en contacto y nos enlaza...

“La palabra interna, - es - el diálogo del alma consigo misma” * 97 “La percepción inmanente, es la vivencia que permite acceder a la presencia pura de las cosas”. * 98 “La imagen sirve como la estructura explicativa elemental de la realidad es la base de toda forma de pensamiento y por ello de toda forma de comunicación”. * 99

Si el objeto ausente se representa ante la conciencia mediante una imagen, y el simbolismo es el arte de pensar en imágenes, entonces la utilización de imágenes visuales si ayuda no solo a explicar o exponer pensamientos sino incluso a *formarlos*.

95 *Ibidem.*, pp. 55 - 57.

96 *Ibidem.*, p. 109.

97 *Ibidem.*, pp. 338 y 339.

98 *Ídem.*

99 AMADOR BECH, Julio, *El significado de la obra de arte*, México, D.F., UNAM, 2008, p. 72.

¿Cuál es la mayor importancia que veo en las imágenes involuntarias, más allá de lo que puede reconocerse escudriñando? Las palabras son limitadas para expresar lo que se comprende a través de una imagen. ¿Cómo puedo con un teclado expresar mi conciencia de algo que se configura bajo un orden más allá de mis intenciones? La imagen percibida o que se cree codificada va más allá de un control consciente, ¿cómo se enlazan entre sí las imágenes?

La mancha que puede ser codificada de mil formas, eso que no se termina de leer es el significante que se abre al significado. No sólo a lo que se puede codificar, sino a lo que va más adentro y que lo conforma.

A diferencia del signo que ya tiene un significado conocido, acordado acotado y estricto que no se mueve, que sujeta todo como referente de verdad y de parámetro. El significante es un tesoro, porque abre la diversidad en el juego de la construcción e interpretación, es la creación.

El campo del significante es una dimensión de diversidad, Crea mundos, destruye la pretensión de definir el deber ser. El significante hace posible decir lo que decimos, pero al mismo tiempo es imposible decirlo todo. El verbo es la palabra que está viva en su dimensión significante y es lo que crea.

La dimensión del arte está en lo innombrable en lo que no se puede transmitir a través de la palabra.

La aprehensión y contacto con el mundo, con la realidad inmanente ante nosotros, es antes que entender qué es y mucho antes de articular un discurso.

Y para referirnos a algo, primero tenemos que señalarlo.

“El indicar es hacer una referencia y ésta pertenece al mostrar [...] El decir el nombre de algo es entonces una forma de señalarlo sin nombrarlo [...] La posesión de nombre es un «avance» fundamental [...] no todo lo que mostramos tenemos que decirlo”. *100



Fig. 61 2008, (Detalle) *Autorretrato y seres*, Óleo con Encáustica, 40 x 50cm.

Porque conocimiento es abstracción, las imágenes involuntarias representan significantes, que permiten la proyección de la realidad anímica del sujeto que observa el objeto, dando ocasión a que sea él quien complete la obra, intentando nombrar lo innombrable

Y si por lo visible conoceremos lo invisible, las imágenes involuntarias son los significantes que hacen posible crear significados e interpretaciones y por eso ellas representan: IDEAS POTENCIALES.

FUENTES

- ACHA**, Juan. *Introducción a la creatividad artística*, México, D. F., Trillas, 1992, pp. 253.
- AMADOR BECH**, Julio. *El significado de la obra de arte*, México, D.F., UNAM, 2008, pp. 242.
- AQUINO**, Tomás De. *De los principios de la naturaleza*, Barcelona, Sarpe, 1983.
- BARTHES**, Roland. *El susurro del Lenguaje*, "La muerte del autor", Barcelona, Paidós, 1987.
- BEST MAUGARD**, Adolfo. *Los tres principios de la naturaleza*, México, IICEE, 1948, pp. 73.
- CALABRESSE**, Omar. *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 213.
- CARLINGA**, Luis. http://www.fcjung.com.es/art_34.html
- CAPRA**, Frijot. *El espíritu de la ciencia*, Barcelona, Cairós, 2000, pp. 385.
- CHUEY SALAZAR**, Jorge. *Ensayos para Doctorado en Bellas Artes*, Universidad Politécnica de Valencia, España, México, D.F. 2008.
- DONDIS**, Donis A. *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992, pp. 211.
- ECO**, Humberto. *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1993, pp. 275.
- ECO**, Humberto. *La definición del arte*, México, Martínez Roca, 1990, pp. 285.
- ECO**, Humberto. *Obra abierta*, Barcelona, Planeta, 1992, pp. 351.
- ENCINA**, Juan de la. *Teoría de la Visualidad Pura*, México, UNAM, 1982, pp. 112.
- GOMBRICH**, E. H. *Arte e Ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp. 394.
- HEGEL**, W.F. *Fenomenología del espíritu*, México, FCE, 2006, pp. 483.
- HEGEL**, W.F. *Introducción a la Historia de la Filosofía*, Madrid, Sarpe, Colección Los grandes pensadores, 1983, pp. 231.
- HESSEN**, Juan. *Teoría del conocimiento*, México, Editores Unidos, 1993.
- HOGG**, J. *Psicología y Artes Visuales*, Barcelona, Gustavo Gili, 1969, pp. 385. 1992, pp. 211.
- JOUSSAIN**, André. *El espiritualismo en los límites de la ciencia*, España, Marfil, 1968, pp. 77.
- KANDINSKY**, Vassily. *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Labor, 1992, pp.122.
- KANDINSKY**, Vassily. *La gramática de la creación*, Barcelona, Paidós, 1987, pp.162.
- LIPPARD**, Lucy R., *Mirando alrededor. Donde estamos y donde podríamos estar*, En: Blanco, Paloma et al, "Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa", Salamanca, Univ. de Salamanca, 2001.
- LOZANO FUENTES**, José Manuel. *Historia del Arte*, México, CECSA, 1976, pp. 564.
- MILLAN**, Antonio. *El Signo Lingüístico*, Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, Diseño y Composición Litográfica, S. A., Mex. D. F., 1993, pp. 37.
- NAVILLE**, Pierre. En: *Enciclopedia Historia de la Pintura*, Tomo 4, España, Bilbao, Asuri Ediciones, 1989, pp. 882.
- PANOFSKY**, Edwin. *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 396
- PLATÓN**. *Diálogos*, México, Colección Austral, 1999, pp. 272.
- PLATÓN**. *El banquete / Fedro*, Madrid, Sarpe, Los grandes pensadores, 1985, pp. 213.
- READ**, Herbert. *Imagen e idea*, México, FCE, 1957, pp. 245.
- RETAMALES ROJAS**, Rebeca. http://www.fcjung.com.es/art_34.html, 19-enero-2010
- SAN MARTIN**, Javier. *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*, Barcelona, Anthropos, 1987, pp. 203.
- SAN AGUSTIN**. *Confesiones*, Madrid, Sarpe, 1983, pp. 307.
- SANCHEZ VAZQUEZ**, Adolfo. *Antología Textos de Estetica y Teoría del Arte*, México, UNAM, 1982, pp. 492.
- SANCHEZ VAZQUEZ**, Adolfo. *Textos de Estetica y Teoría del Arte*, "La obra artística como forma expresiva", México, UNAM, 1982, pp. 145 - 146.
- SARLINGA**, Luis. <http://mandalas-y-arquetipos.over-blog.com/article> 19-enero-2010
- VALDEZ**, Sara Carmen. *De la estética y el arte*, México, Universidad de Guadalajara, 1989, pp. 120.
- WEINTRAUB Y WALKER**. *Percepción*, Valencia, Marfil, 1968, pp. 132.
- WOLFFLIN**, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, pp. 346.
- ZAMORA**, Fernando. *Filosofía de la imagen*, México, D. F., UNAM - ENAP, Colección Espiral, No. 1, 2008, pp. 365.
- ZUBIRI**. (www.zubiri.org/works/spanishworks/investigar.htm, 19 /agosto/2007.

PINTURAS PRESENTADAS EN DETALLE



Fig. 45, 46 y 47 1996, *Trinidad*, Óleo c/ chapopote s/ tela, 45 x 35cm. (p.70)



Fig. 18 2007, *Maíz y maguey*, Óleo con Encáustica s/ madera, 88.8x68.4cm. (p. 35).



Fig. 19 2008, *Niño campesino*, Óleo con Encáustica, 70 x 60cm. (p. 38)



Fig. 52 2010, *Jesús con aves y peces*,
Esmalte vítreo, 28 x17cm. (p. 82)



Fig.9 1997, (Detalle) *Autorretrato en crisálida*,
Óleo s/masonite, 62.5x54.5cm. (p. 17)



Fig. 15, 56, 59, 61 2008, *Autorretrato y seres*,
Óleo con Encáustica, 40 x 50cm. (pp. 25., 88, 93)



Fig. 16 2009, *Follaje*, Óleo c/ Encáustica s/tela
(Fórmula de la Dra. Carmen López), 1.50 x.75m.(p.90)



Fig. 58 2004 *Botellas y reflejos*,
Óleo c/ Encáustica s/ tela/ cartón, 51 x 40.5cm. (p. 88)

