



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

MAESTRIA EN ARTES VISUALES

TÍTULO: “ LA EXISTENCIA INTERCONECTADA, COMPARTIDA E INTEGRADA
EN LA PROPUESTA GRÁFICO- DIBUJÍSTICA DE NATURALEZA AL CUBO.”

SUBTÍTULO: “REFLEXIONES GRAFICAS SOBRE EL “SER”, EL “TIEMPO” Y EL “ESPACIO”
EN LAS CONCEPCIONES ESPACIO-TEMPORALES CICLICA, LINEAL Y PUNTEADA.”

**TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES**

PRESENTA:

TALÍA ROJAS DOMINGUEZ

DIRECTOR DE TESIS

Dr. RUBÉN MAYA MORENO
(ENAP)

SINODALES

Mtra. MARÍA EUGENIA QUINTANILLA SILVA
(ENAP)

Mtro. EDUARDO AURELIANO ORTIZ VERA
(ENAP)

Mtro. ALEJANDRO PEREZ CRUZ
(ENAP)

Mtra. DIANA YURIKO ESTEVEZ GOMÉZ
(ENAP)

MÉXICO, D.F. MARZO DE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INTRODUCCION

CAPITULO I.

Contextualización Filosófica, Cultural y Sociológica de “Naturaleza al cubo”

- 1.1 La existencia, el ser, y la realidad en la Modernidad Líquida
 - 1.1.1 Sobre el vínculo entre los conceptos “Existencia”, “Ser” y “Realidad”
 - 1.1.1.1 Sobre el concepto de “existencia”
 - 1.1.1.2 Sobre el concepto del “ser”
 - 1.1.1.3 Sobre el concepto de “realidad”
 - 1.1.2 Sobre la “existencia” en la Modernidad Líquida
 - 1.1.2.1 La sustitución del “ser” por el “tener”
 - 1.1.2.2 La sustitución del “presente, pasado y futuro” por el “presente eterno”
 - 1.1.2.3 La comprensión del espacio: el espacio concebido según la jerarquía social a la que se pertenezca
- 1.2 Modernidad Líquida, un periodo apocalíptico del proceso de Planetización.
 - 1.2.1 La “Era Planetaria”: Existencia, Globalización y Mundialización
 - 1.2.2 Crisis Global: La existencia inmersa en estado de emergencia
 - 1.2.2.1 Problemas de primera evidencia
 - 1.2.2.1.1 Desajuste económico mundial
 - 1.2.2.1.2 Desajuste demográfico mundial
 - 1.2.2.1.3 Crisis universal del futuro
 - 1.2.2.1.4 Desajuste ecológico mundial
 - 1.2.3 Modificaciones estructurales necesarias para la consolidación del Proceso de Planetización

CAPITULO II.

Contextualización Artística “Naturaleza al cubo”

- 2.1 Reflexiones en torno a las dimensiones espacio-temporales: la temporalidad del “ser” y la temporalidad del “cosmos”
- 2.2 Propuestas artísticas vinculadas a la reflexión de los conceptos d “Existencia”, “Ser” y “Realidad”
 - 2.2.1. La concepción temporal en sociedades preindustriales y su reflejo en manifestaciones artísticas.
 - 2.2.1.1 Espacio planímetro y la realidad simbólica
 - 2.2.1.2 Espacio perspectivo y el tiempo petrificado
 - 2.2.2. La concepción temporal en sociedades modernas y su reflejo en manifestaciones artísticas
 - 2.2.2.1 Modernidad Sólida
 - 2.2.2.1.1 Espacio lúminico y el instante
 - 2.2.2.1.2. La simultaneidad espacio-temporal
 - 2.2.2.1.3. Espacio irracional y el tiempo matemático
 - 2.2.2.2 Modernidad Líquida
 - 2.2.2.2.1 Arte Líquido y Cultura Líquida
 - 2.2.2.2.2 Tercera cultura; transdisciplinariedad, turbulencia y complejidad
 - 2.2.2.2.3 Entre el tiempo cíclico y el tiempo lineal: los inicios de una nueva transición espacio-temporal
 - 2.2.2.2.4 Tiempo puntillista y el espacio diluido

CAPITULO III.

3. Propuesta gráfico-plástica: “Naturaleza al cubo”
 - 3.1 Experiencia formal y estética en la producción de la obra gráfico-dibujística de “Naturaleza al cubo”
 - 3.2 Análisis Sintáctico /Semántico de las piezas de “Naturaleza al cubo”
 - 3.2.1. Primera pieza: el tiempo cíclico, premoderno
 - 3.2.1.1 Disposición general
 - 3.2.1.1.1 Modulo Central
 - 3.2.1.1.2 Módulos periféricos
 - 3.2.2. Segunda pieza: el tiempo vectorial ascendente, moderno.
 - 3.2.2.1 Disposición formal general
 - 3.2.2.2 Veinticuatro módulos
 - 3.2.3. Tercera pieza: el tiempo puntillista, postmoderno
 - 3.2.3.1 Disposición formal general

CONCLUSIONES

FUENTES DE CONSULTA

INDICE DE IMÁGENES

I. FIGURAS

II. IMÁGENES DE OBRA

- a) PRIMERA PIEZA
- b) SEGUNDA PIEZA
- c) TERCERA PIEZA

INTRODUCCIÓN

“*Naturaleza al cubo*”, es un proyecto teórico- práctico que nace de la necesidad de crear una reflexión gráfica que refleje la existencia móvil, artificial y manipulada que la globalización económica, científica e ideológica, dicta sobre los seres vivos creando una realidad emergente definida como Postmodernidad o “*Modernidad Líquida*”.

El documento que se presenta a continuación está dividido en tres capítulos. La parte teórica de “*Naturaleza al cubo*” se encuentra contenida en los dos primeros capítulos: CAPÍTULO I, titulado “Contextualización Filosófica, Cultural y Sociológica de *Naturaleza al cubo*”; y Capítulo II, titulado “Contextualización Artística “*Naturaleza al cubo*”. Mientras la parte práctica que involucra la producción gráfica se encuentra contenida en el Capítulo III.

En su primer capítulo, “*Naturaleza al cubo*” plantea su ruta de investigación a partir del concepto central “*Existencia*” y los conceptos secundarios “*ser*” y “*realidad*”. “*Existencia*”, según su raíz etimológica, significa “*ser*” (o estar) en la realidad; por lo tanto implica dos conceptos más: “*ser*” y “*realidad*”. El ser - animado o inanimado-, se define y es definido por el momento socio-histórico en el que transcurre su existencia. La realidad, se articula a partir de la comprensión del espacio-tiempo que involucra a su vez transformaciones sucesivas multifacéticas de los parámetros bajo los cuales se define dictaminados por la condición humana en cuestión. De modo que ser, existencia y realidad; forman una tríada conceptual a partir de la cual “*Naturaleza al cubo*”, desglosa el análisis del contexto socio- filosófico y cultural de la “*Era Moderna Líquida*”, haciendo énfasis en los multiformes cambios estructurales que se produjeron en la cosmovisión de la Modernidad sólida precedente, para dar lugar a la nueva concepción espacio-temporal o cosmovisión postmoderna bajo la cual transcurre la existencia del hombre actual.

La formulación del marco existencial postmoderno es estudiado a lo largo de tres apartados. El primero de ellos “*La sustitución del ser por el tener*”, aborda la inminente transformación de la “*sociedad de productores*” de la Modernidad Sólida a la “*sociedad de consumidores*” de la Modernidad Líquida, impulsada por la necesidad de sobrevivencia en el mercado laboral a finales de la década de 1920. Este fenómeno social descrito por el sociólogo Zigmunt Bauman como “conversión del consumidor en producto”, afirma que las personas dejaron de cumplir el “*rol de consumidores*” para asumir el “*rol de bienes de cambio vendibles*”. Ante esta perspectiva el ser humano perdió el “*derecho natural*” de considerarse “*ser*” por el simple hecho de nacer, como producto de una concepción biológica. La licencia de existir o inclusión del “*ser*” en la “*sociedad de consumidores*”, se convirtió en un “*otorgado*” que se obtiene tras la reiterada potencialización del grado de perfección individual a través de posesión de bienes y artilugios. Por lo tanto, tener, consumir y desechar; crean un ciclo vital en el hombre postmoderno cuyo fin es ser “*visible*” (un producto atractivo), ser “*vendible*” (un producto deseado), ser “*individualizado*” (un producto único), ser “*reconocido*” (como un miembro de la sociedad de consumo); en suma, ser “*adecuado*” (cumpliendo con los controles de calidad cual otra mercancía). En el segundo apartado, “*La sustitución del presente, pasado y futuro por el presente eterno*”, se plantea el cambio que experimenta el hombre postmoderno en relación a la experiencia temporal. Para el hombre moderno el tiempo se concebía como “*flecha del tiempo*”, una línea continua de pautas mensurables idénticas en la cual estaban contenidos el pasado, presente y el futuro. Sin embargo, el hombre postmoderno experimenta el tiempo en hiperpresentes aislados, es decir, su universo está conformado por puntos sin dimensión temporal o espacial, dispuestos en el espacio de manera caótica. La temporalidad postmoderna, no contiene ningún pasado ni se desplaza hacia algún futuro; en ella solo el presente existe. Por ello, la vida dentro de este marco temporal se vive de forma acelerada, efímera y volátil.

Esta configuración de movimiento constante y reiterativo, tiene como fin asegurar la eficiencia y perpetuidad del sistema mercantil del capitalismo financiero, a través de la transmutación de la “*volatilidad del tiempo*” en “*volatilidad del deseo*” y “*volatilidad del pensamiento*”. El resultado del deseo insaciable es el consumismo mientras la consecuencia de la instantaneidad intelectual es el olvido. Finalmente, el tercer apartado “*La comprensión del espacio según la jerarquía social a la que se pertenece*”, señala la movilidad global como elemento principal de estratificación social postmoderna, la cual genera dos mundos co-dependientes pero no fraternos: el “*primer mundo*”, conformado por consumidores globalmente móviles que habitan en el espacio-tiempo comprimido, cuyo mundo es extraterritorial y cosmopolita; y el “*segundo mundo*” constituido por consumidores localmente sujetos, que residen un espacio físico donde el tiempo es vacío, y su existencia monótona transcurre sin dejar rastros aparentes.

Tras el análisis de estos tres apartados, puede identificarse que el desajuste de la “*Modernidad Líquida*”, radica en que “*el mercado mundial*” (una abstracción económica), encierra en su dinamismo todo el contexto social, cultural y político de su ecosistema (la sociedad de consumo), tratándolos como bienes de cambio. Es decir que el mercado global, rige al ecosistema del cual depende bajo las mismas leyes que lo fundamentan sin importarle que a diferencia de los bienes de cambio, la naturaleza del ecosistema no corresponde a un sistema abstracto (como el de la ciencia económica), sino a un sistema de vida biológico. Este gran desajuste, se traduce en crisis económicas, ecológicas y éticas a nivel mundial que de no ser atendidas seguirán incrementando su poder hasta que el de Planeta Tierra sea destruido. Ante esta idea de emergencia, se hace evidente la necesidad de replantear nuevas formas de interacción entre el hombre y su entorno. Edgar Morin propone una serie de modificaciones cognitivas, educativas, sociales, políticas y geográficas a escala mundial para la superación del umbral postmoderno. La reestructuración resultante de las modificaciones marcarán una nueva era en la evolución del Planeta Tierra, la “*Era Planetaria*”. El planteamiento socio-filosófico y cultural de “*Naturaleza al cubo*” tiene lugar dentro de una realidad emergente en estado crítico, por lo que su objetivo es sumarse a las voces que difunden la toma de conciencia individual a partir del conocimiento, reflexión y comprensión del entorno.

En el segundo capítulo, la investigación de *"Naturaleza al cubo"*, se enfoca en el análisis de la codificación visual que las diferentes perspectivas espacio-temporales han desarrollado como reflejo de su contexto cultural específico (premoderno, moderno y postmoderno). El contenido del Capítulo II se encuentra ordenado bajo dos puntos principales: el primero, el de las sociedades preindustriales o premodernas con su concepción espacio temporal cíclica o circular y el segundo, el de las sociedades industriales o modernas dividido a su vez en dos grandes periodos históricos: el de la *"modernidad sólida"* con una comprensión espacio-temporal lineal o vectorial ascendente y el de la *"modernidad líquida"*, en donde el espacio es *"anulado"* y el tiempo *"punteado"*.

El primer punto alberga a las sociedades preindustriales, que se caracterizan por un *"ordenamiento del mundo"* fuertemente ligado a la periodicidad del movimiento del universo debido a su actividad agrícola como principal fuente de sustento. La producción artística de este periodo, se empeña en la *"representación del mundo visible"*, es decir que buscaba describir y registrar visualmente los objetos, sucesos y eventos que el ojo percibe, por lo que recibe el calificativo de *"arte mimético"*. El estudio del *"arte premoderno"* resulta de vital importancia en la investigación, debido a que fue en él donde se originaron los fundamentos de codificación de la representación visual, es decir, los inicios del establecimiento de la normatividad para la lectura y comprensión del espacio-tiempo en la imagen de la que somos herederos y que persiste hasta nuestros días.

El segundo punto en su primer apartado contempla a las sociedades de la *"primera modernidad"* o de la *"modernidad sólida"*, quienes conciben el espacio-tiempo de forma lineal o vectorial ascendente. La llamada *"Flecha del tiempo"*, constituida por un punto de partida u origen vectorial (un pasado que debe ser superado), un cuerpo vectorial ascendente (un progreso que se inclina hacia mejorar) y la punta del vector (la vanguardia, como estadio último de la perfección renovada); dicha estructura temporal, tiene su origen en los esquemas de eficiencia de producción industrial y en el discurso progresista moderno, bajo el cual se dotó de sentido los sucesivos acontecimientos, incluyendo la producción artística. El *"arte moderno"*, es producto de ésta historia lineal progresiva pues la dirección o rumbo de las *"vanguardias artísticas"* que lo constituyen estuvieron determinadas por un linde histórico pasado, que debía librarse mediante su superación autocrítica en pos de una mejora a futuro. Por lo que, los conceptos *"innovación"* y *"originalidad"*, tomaron vital importancia en este periodo.

El segundo punto en su segundo apartado, comprende a las sociedades de la *"modernidad líquida"* con su noción de *"espacio anulado"* y su concepción temporal *"punteada"*. La concepción espacio-temporal postmoderna, tiene su origen en la ruptura y fragmentación que sufrió la línea temporal del vector ascendente moderno debido a la invalidación del sentido progresista y la fe en un mejor futuro. La segmentación de la temporalidad lineal, implicó que tanto el pasado como el futuro fueran anulados de la secuencia temporal pasado-presente-futuro; manifestándose en *"presentes aislados"* o *"hiperpresentes"*, por lo que la representación lineal del tiempo se reemplazó por la representación de puntos (presentes) independientes, autónomos e inconexos. La ausencia de una secuencia temporal anuló el relato lineal histórico, razón por la cual Arthur Danto denomina a la producción artística de este periodo *"Arte posthistórico"* o *"Arte después del fin del arte"*. La producción de arte posthistórico, da inicio a partir de 1970, asimilando ésta concepción espacio-temporal en su estructura de manera consciente por lo que propone el reciclaje del arte del pasado y su reordenación constante con el propósito de la articulación y ensamblaje de una tesis.

La parte práctica de *"Naturaleza al cubo"*, constituye un tercer capítulo. En él, se sustenta el discurso conceptual de la producción gráfica en el cuerpo teórico de la investigación. *"Naturaleza al cubo"* como producción artística, propone un recorrido conceptual por el tiempo emprendido a través de tres piezas gráficas, cuyo marco conceptual contrapone los procesos constructivos correspondientes a la cosmovisión de la realidad cíclica, lineal, puntillista con el fin de crear una reflexión en torno a la comprensión espacio-temporal del hombre postmoderno. El conocer que cada sociedad experimenta la temporalidad de manera distinta y que a partir de ella se genera una cosmovisión del mundo específica, en torno a la cual se construye una representación del tiempo con su sentido y significado existencial, nos lleva al reconocimiento de la pluralidad de concepciones espacio-temporales cíclicas, lineales y puntillistas correspondientes a los cambios en la actividad agrícola, industrial o financiera que dan sustento a la sociedad, creando opciones individualizadas sobre la construcción de la realidad a la vez que devela la paradoja temporal en la que se encuentra inmerso el hombre postmoderno, debido a que estos tres ritmos temporales reseñan una síntesis de las sucesivas transformaciones del manejo temporal, a la par de una representación puntillista del tiempo que carece del carácter acumulativo propio de una síntesis. Es decir que el carácter efímero e inconexo del hiperpresente que permite al tiempo deslizarse sin sucesión ni duración, presenta una falta de equilibrio con la ritmicidad biológica, psicológica y cultural; lo que nos lleva a la autoreflexión sobre estos desfases e inadaptaciones rítmicas, así como a su integración armónica en la compleja red de la temporalidad.

La superposición y yuxtaposición de elementos escriturales en las diferentes concepciones contextuales *"premoderna, moderna y postmoderna"* con sus correspondientes de diferentes cosmovisiones *"cíclica, lineal, y puntillista"* se imbrican visualmente en la producción gráfica de *"Naturaleza al cubo"*. La estrategia deconstructiva que subyace en cada pieza provoca una dislocación del sentido unilateral en su lectura, que propone revelar los deslizamientos de sentido que operan en el interior del tiempo puntillista postmoderno. Es decir, cada pieza opera como una metáfora de la síntesis espacio-temporal que habita en la mente de los hombres postmodernos, donde el espacio simultáneo de hiperpresentes pautados por el capital financiero del mercado global se imbrican, superponen y yuxtaponen con la ritmicidad de patrones temporales lineales y cíclicos. De la interconexión armónica de ritmos temporales cíclico-biológicos, lineal-históricos y puntillista-vivenciales en la experiencia existencial e integral del tiempo en la era postmoderna.

CAPITULO I

1. CONTEXTUALIZACIÓN FILOSÓFICA, CULTURAL Y SOCIOLOGICA DE “NATURALEZA AL CUBO”

El planteamiento socio-filosófico y cultural de “*Naturaleza al cubo*”, tiene lugar dentro de una realidad emergente en la historia de la humanidad, la “*Modernidad Líquida*” (también llamada “*Modernidad Tardía*”, “*Moderna segunda*”, “*Sobremoderna*” o “*Posmodernidad*”).

Según Zygmunt Bauman, la “*Modernidad Líquida*”, puede definirse como un periodo socio-histórico que aparece cuando el modelo de la “*Modernidad Sólida*” establecido por la “*sociedad de productores*” es remplazado por el modelo de la “*Modernidad Líquida*” conformado por la “*sociedad de consumidores*” del mercado global de bienes, y que actualmente se encuentra ante una crisis ecológica y económica que amenaza con la aniquilación del Planeta Tierra.

La “*sociedad de productores*”, es el modelo más antiguo de la sociedad moderna, es decir, pertenece a la “*Modernidad Sólida*”; en ella, sus miembros eran utilizados principalmente como productores (ejércitos industriales) y soldados (ejércitos militares), por lo que, la estructura cultural e ideológica que se les instauraba durante su formación intelectual instaba como norma social vitalicia “*ser capaz de obedecer al deber y cumplirlo en buen grado*”. En cambio, en la “*sociedad de consumo*”, sus miembros son utilizados principalmente como consumidores y su formación ideológica corresponde a la norma social de “*ser capaz de cumplir con el rol de consumidor y hacerlo de buen grado*”. “*Desde luego que la diferencia entre vivir en nuestra sociedad, y en su inmediata anterior no es tan drástica como la de abandonar una función y consumir otra. En ninguna etapa, la sociedad moderna pudo prescindir que sus miembros produjeran cosas para el consumo... y desde luego en ambas sociedades se consume. La diferencia entre las dos etapas de la modernidad, es sólo de énfasis y prioridades, pero esa transición produjo diferencias enormes en casi todos los aspectos de la sociedad, la cultura y la vida individual. Esas distinciones son tan profundas y multiformes que justifican la referencia a una sociedad distinta y particular: una sociedad de consumo. En ésta, el consumidor difiere radicalmente del de todas las sociedades existentes hasta hoy.*”¹ La principal diferencia que contempla la sociedad de consumo se produjo en el punto de quiebre, denominado “*revolución consumista*”. La revolución consumista según Colin Campell, consiste en el “*paso del consumo al consumismo*”. El consumo, es una parte integral y permanente de todas las formas de vida pues asegura la supervivencia biológica. En cambio, el consumismo, surge cuando el consumo se torna “*particularmente importante por no decir central en la mayoría de las personas, el propósito mismo de su existencia.*”²

En el desarrollo de la investigación y por intereses de la misma, los términos de “*Modernidad*” y “*Posmodernidad*”, serán reemplazados por los de “*Modernidad sólida*” y “*Modernidad líquida*”; acuñados por Zygmunt Bauman pues sus calificativos denotan conceptos más específicos y adecuados para la presente reflexión sobre las formas de relación que el capital establece con la vida, el tiempo y el espacio. Los calificativos sólido (en alusión a lo pesado) y líquido (a lo leve), hacen referencia a la descripción del paso del capitalismo industrial de la modernidad al capitalismo financiero de la posmodernidad. El calificativo “*líquido*” remite a la idea de “*liquidez*” que evoca la increíble fuerza del capitalismo para disolver todo lo sólido en el aire, imagen plasmada en el Manifiesto del Partido Comunista de Karl Marx y Friedrich Engels, y que desde entonces hace hincapié en la importancia que tiene la reflexión de la existencia y el análisis de las formas de relación propias del periodo socio-histórico postmoderno: “*Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de ideas y de creencias veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire, todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin se ven forzados a considerar serenamente su existencia y sus relaciones recíprocas.*”³

Grandes pensadores contemporáneos como Zygmunt Bauman, Edgar Morin, George Simmel, Erich Fromm, Marshall Berman, Umberto Eco, Gilles Lipovetsky, entre otros han dedicado su vida y obra a la Modernidad Líquida. “*Naturaleza al cubo*”, tomando como plataforma los conocimientos generados por estos pensadores y atendiendo a la “*forzosa consideración*” que plantea Marx sobre la “*existencia y sus relaciones recíprocas*”, traza una ruta de investigación a partir del concepto central de “*Existencia*” para el análisis y comprensión del contexto socio-filosófico y cultural de la “*Era Moderna Líquida*”, los motivos de sus crisis (ecológica, económica y ética) y continuando con las propuestas para la resolución del estado de emergencia en el que se desarrolla.

“*Existencia*”, según su raíz etimológica, significa ser (o estar) en la realidad; por lo tanto, implica a su vez dos conceptos más: “*ser*” y “*realidad*”. El ser (animado o inanimado), se define y es definido por el momento socio-histórico en el que transcurre su existencia. Y la realidad, se articula a partir de la comprensión del espacio-tiempo, que involucra a su vez transformaciones sucesivas multifacéticas de los parámetros bajo los cuales se define, dictaminados por la condición humana en cuestión. De modo que ser, existencia y realidad; forman una tríada que desde un sentido filosófico determina cada momento histórico de la especie humana. De ahí que “*Naturaleza al cubo*”, proponga y justifique el “*ser*”, la “*existencia*” y la “*realidad*” como conceptos directrices, a partir de los cuales se desglosa el análisis del contexto socio-filosófico y cultural de la “*Modernidad Líquida*”.

¹ Bauman Zygmunt. LA GLOBALIZACIÓN. CONSECUENCIAS HUMANAS. FCE. México 2001. p. 107.

² Colin Campell. I SHOP THEREFORE I KNOW THAT I AM: THE METHAPHYSICAL BASIS OF MODERN CONSUMERISM.

Karin M. Ekström y Helene Brembeck (eds.), Elusive Consumption, Nueva York, Berg, 2004, pp. 27 y ss.

³ MER, pp. 475- 476. Variación en traducción realizada por Berman Marshall en TODO LO SOLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE, Siglo XXI Editores, México 2008. p.7, de la traducción clásica, hecha por Samuel Moore en 1888. [OE, vol. I, p.25; traducción corregida.]

El contexto de la “*Modernidad Líquida*”, conlleva fuertes cambios estructurales en la realidad en la que transcurre la “*existencia*” del hombre actual y la forma en que establece vínculos con su entorno, porque en él, la esfera comercial lo ha abarcado todo, es decir, el mercado sobrepasa las barreras de lo económico e invade la vida cotidiana determinándola bajo las normas comerciales. El hombre, quien antiguamente ejecutaba solo el rol de consumidor, hoy ha sido convertido por el mercado laboral en producto vendible, en consecuencia, los vínculos que el hombre postmoderno establece con su entorno se reformularon “*a imagen y semejanza de las relaciones que se establecen entre consumidores y objetos de consumo*”⁴, creando un marco existencial “*enrarecido*”, en el que la vida es despojada de su valor en sí; el tiempo es reducido a un presente eterno discontinuo; y el espacio, es concebido según la jerarquía social a la que se pertenezca con el propósito de asegurar la eficiencia y perpetuidad del sistema mercantil del capitalismo financiero. Las consecuencias de este sistema se traducen en un estado crítico a nivel mundial que de no ser atendido; seguirá incrementando su poder hasta que el Planeta Tierra sea destruido.

Ante esta idea de emergencia, se hace evidente la necesidad de tomar decisiones y acciones a nivel mundial que permitan el replanteamiento de la realidad mundial a partir de nuevas formas de interacción entre el hombre y su entorno. Edgar Morin, propone una serie de modificaciones cognitivas, educativas, sociales, políticas y geográficas a escala mundial pues sostiene que aunque la “*Era Moderna Líquida*” plantea desafíos inéditos a la humanidad y que del éxito de estos depende la sobrevivencia del Planeta y por tanto de la especie humana. Para enfrentar desafíos mundiales, la humanidad deberá ejercer “*suprapoderes*” (poder a escala mundial), tomar “*supradescisiones*” (toma de decisión y acción a escala mundial) y afrontar “*supraresponsabilidades*” (hacerse responsable de la biosfera y el planeta).

De tal modo que la humanidad; quien desde su aparición hasta nuestros días ha modificado su entorno, y lo ha llevado a tal extremo que el estado presente del Planeta se vislumbra como un periodo apocalíptico cuyas implicaciones económicas y ecológicas señalan su destino hacia una catástrofe mundial definitiva. Es también la única especie en cuyas manos está la alternativa de evitar la destrucción, ejerciendo “*suprapoderes*” para la toma de “*supradescisiones supraresponsables*” que promuevan no sólo la sobrevivencia, sino la sanación del Planeta. La reestructuración resultante de las modificaciones propuestas por Edgar Morin, marcarían una nueva era en la evolución del Planeta Tierra, la “*Era Planetaria*”.

El concepto de “*Era Planetaria*” acuñado por Morin, se refiere al estadio último del proceso de “*planetización*” que, sin embargo, no es la época del “*fin de la historia*” ni el “*fin de las ideologías*”, sino que es un umbral de superación de lo postmoderno. El planteamiento de la era planetaria pretende anular, “*la conciencia de que la modernidad es una porción de tiempo histórico transmutada gradualmente en objeto de consumo*”⁵ y sustituirla por el espacio-tiempo del “*tiempo real*”, es decir, “*el tiempo que atiende a la multiplicidad temporal y sincronización compleja.*”⁶ Una vez reajustada la dimensión espacio-temporal, la “*Era planetaria*” continuará su proceso de “*planetización*”.

La “*Planetización*”, es un proceso que implica para su consolidación adecuaciones cognitivas, educativas, sociales, políticas y geográficas para la redefinición del hombre y del Planeta Tierra. El nuevo hombre, el “*hombre planetario*”, se definirá como un ser consciente de sus raíces terrestres “*ciudadano del mundo*”, capaz de reestructurarse a partir de la reflexión profunda de su propia historia, responsable de su presente y la proyección del futuro para la toma de decisiones en favor de un todo asociativo - el Planeta Tierra concebido como la “*Tierra-Patria*” de la “*humanidad planetaria*”.

De allí que el proyecto “*Naturaleza al cubo*”, que propongo en esta investigación, tiene como fin sumarse a las voces que difunden la toma de conciencia individual a partir del conocimiento, reflexión y comprensión del entorno; como un despertar activo que permita encarar la realidad; como un ente vivo, conformado por seres con los que se comparte un espacio-tiempo en un entretelado de vínculos dinámicos, que fluyen incesantemente y conforman los procesos interrelacionados que dan lugar a una realidad integrada.

⁴ Bauman, Zygmunt. *VIDA DE CONSUMO*. FCE. México 2007. p.24

⁵ Luego, Enrique. *EDUCACIÓN MUNDIALIZACIÓN Y DEMOCRACIA: UN CIRCUITO CRÍTICO*. Universidad Iberoamericana. México. 2001. p. 158.

⁶ *Ibíd.*

1.1 LA EXISTENCIA, EL SER Y LA REALIDAD EN LA MODERNIDAD LÍQUIDA

1.1.1 Sobre el vínculo entre los conceptos “Existencia”, “Ser” y “Realidad”

El hombre en general, experimenta su existencia a través de sus experiencias. La diversidad de experiencias que un hombre puede vivir a lo largo de su existencia, quedan determinadas por el contexto social, histórico y político en el cual transcurre su vida. Capacidades y habilidades del hombre como el lenguaje, la memoria, el análisis y la reflexión, le permiten concientizar su realidad, referirse a sí mismo dentro de ella y reconstruir-reciclar su identidad y cosmovisión. A su vez, el hombre interviene en el entorno del cual es producto durante su periodo espacio-temporal y lo modifica, entregando a los futuros hombres un entorno muy distinto del que recibió de sus antepasados, así se establece una cadena de mutaciones secuenciales y simultáneas, entre hombre y entorno.

Reflexionar sobre los vínculos que el hombre actual tiene consigo mismo, es decir, acerca del cómo experimenta su ser, es una ruta que esclarece la posición del hombre frente al mundo. Y por lo tanto, ayuda a comprender el cómo y porqué se relaciona de una manera determinada con su entorno en el momento socio histórico en el que transcurre su existencia.

1.1.1.1 Sobre el concepto de “existencia”

El concepto de existencia, es un concepto complejo que encierra en sí todo un desarrollo histórico que se inicia en la Antigua Grecia y culmina en la segunda mitad del siglo XX. Según el Diccionario de filosofía de Niccola Abbagnano pueden resumirse tres significados; el primero de Origen Griego, que atiende a un modo de “ser determinado” o “determinable”; el segundo, derivado de las reflexiones de René Descartes y Santo Tomás de Aquino, que atiende al modo de “ser real” o “de hecho”; y el tercero, que atiende el modo de “ser propio del hombre”, bajo la corriente filosófica “existencialista” del siglo XIX.

La palabra “Existencia”, proviene de la palabra latina ‘existere’, que quiere decir aparecer. El verbo latino “sisto”, significa estar, permanecer o sostener. Ex-sistir transmite la idea de algo que “siste”, es decir, que tiene “ser” como algo que está fuera del mundo y se revela en él manifestándose en un espacio-tiempo específico.

Así podremos advertir que el concepto de existencia implica a su vez dos conceptos más: el “ser” y la “realidad”. Ambos conceptos han sido también objeto de muchos y muy distintos análisis en los que tanto científicos, filósofos y sociólogos han intervenido; lo importante de este proceso no es que se llegue a una verdad única ni concluyente. Ni es tampoco es mi objetivo llevar esto a un recuento histórico, lo interesante es comprender que los planteamientos y descubrimientos; construyen paradigmas bajo los cuáles el hombre perteneciente a su momento histórico se define y es definido, es decir, construye su entendimiento del mundo a partir de las revoluciones científicas y sucesivas transiciones de paradigmas por las que ha transitado su especie que le son heredadas como cultura y a su vez esta cultura lo determina. De tal forma que: *“Al examinar los documentos de investigación del pasado desde el punto de vista de la historiografía contemporánea, el historiador de ciencia puede sentir la tentación de decir que cuando cambian los paradigmas, el propio mundo cambia con ellos.”*⁷

1.1.1.2 Sobre el concepto del ser

El concepto de “ser”, inició su construcción en la Grecia Antigua. La visión griega contemplaba al “ser” como algo eterno, un “algo que era en sí” para siempre. Parménides lo define como lo que hay o existe en general, es decir todo lo opuesto a la nada. Para Platón es propiamente la “idea”, siendo ésta: inmaterial, absoluta, perfecta, eterna e inmutable. Y Aristóteles concibe al “ser” como “sustancia”, aquello que hace que todas las cosas sean, y sean lo que son por sí mismas es decir, es fundamento de todo, es infinita y no tiene límites.

Por su parte, los estudios lingüísticos del verbo ser, enumeraron y ampliaron las relaciones posibles de este término: 1) ser como cópula que denota identidad entre el sujeto y el atributo, 2) como forma pasiva de un verbo y como término descriptivo de un fenómeno y 3) con el significado existir. *“Ser en lenguas indoeuropeas, se expresa con la raíz es, que significa “existir”, encontrarse en la realidad”. Existencia y realidad se definen como “lo auténtico, consistente, verdadero”. (En sánscrito, sant significa existente”, “un bien verdadero”, “verdad”; el superlativo Sattama, significa “lo mejor”). Denota la realidad de la existencia de lo que es o quien es; afirma la autenticidad y la verdad (de él, de ella, de ello).”*⁸

Martín Heidegger, se contrapuso a la idea del ser como eterno e inmutable, afirmando que el “ser” es “tiempo” precisamente porque las cosas que son no permanecen, sino que se dan en un horizonte temporal. La incorporación del concepto “tiempo” en la definición del “ser” que incorporó Heidegger permitió a la física moderna intervenir en la valoración de la existencia, al profundizar en la comprensión de la verdadera naturaleza de la realidad física, reconfigurando profundamente nuestro sentido de nosotros mismos y de nuestra experiencia en el universo. *“En general llamamos “cosas” a una configuración de procesos cuyas escalas temporales nos resultan demasiado lentas. Pero basta acelerarlas para ver cuán efímeras son.[...]nos queda claro, entonces, que modas, muebles, aparatos, instituciones, personajes, ciudades, especies biológicas, montañas, continentes, sistemas planetarios, galaxias, y el universo entero no son más que configuraciones más o menos pasajeras que va adoptando la materia, las cosas no son más que momentos de los procesos, en particular, los momentos en que los cambios son despreciables y la identidad del objeto se conserva.”*⁹

⁷ Kuhn, Thomas. LA ESTRUCTURA DE LAS REVOLUCIONES CIENTÍFICAS. FCE. México 2006. p.212.

⁸ Fromm, Erich. ¿TENER O SER?. FCE. México 2006. p.40

⁹ Cerejido, Marcelino. LA VIDA, EL TIEMPO Y LA MUERTE. FCE. México 2011. p.31

1.1.1.3 Sobre el concepto de realidad

Los primeros planteamientos filosóficos sobre el concepto de realidad aparecen en la Grecia clásica. Para Platón, la experiencia humana involucra a la información percibida por los cinco sentidos (vista, oído, gusto, tacto y olfato). Por lo que asegura que “lo percibido” por el hombre, no es más que un reflejo de la verdadera realidad, es decir, una interpretación humana. Por ello, Platón plantea a la realidad como el resultado de una estrecha relación de los conceptos de esencia y existencia, donde la esencia (ó *Ens Realissimum*) se da de un modo trascendente, es decir, fuera del mundo de la experiencia. Por tanto, el *Ens Realissimum* es el único ser “real”, necesario e infinitamente perfecto. Sólo él (*Ens Realissimum* entendido como principio) y de nada más que él (*Ens Realissimum* entendido como origen) surge todo lo existente.

Este fundamento ha sido denominado “argumento ontológico”, el cuál, visto desde el punto de vista religioso sirve como principio racional para el concepto de Dios. Estos elementos de análisis tuvieron gran repercusión, llegando hasta el medioevo con la teología que desarrollo Santo Tomás. En cambio la “existencia” sí transcurre en el mundo de la experiencia. De allí, el sufijo “ex” que se antepone a el verbo latino “sisto” -que significa ser o estar-; pues Ex-sistir transmite la idea del *Ens Realissimum* que “siste” que “es” ó “esta” fuera del mundo de la experiencia y sale de allí para “existir”, es decir, para manifestarse o estar en el mundo en un espacio-tiempo específico.

Tomando como punto de partida los planteamientos filosóficos griegos, George Berkeley -filósofo empirista irlandés- plantea que si el argumento Platónico es verdadero y solo existen las percepciones del mundo entonces podríamos dudar de que el mundo verdaderamente exista. Pues bajo esta perspectiva, el mundo solo es una categoría mental humana, es decir una abstracción.

Immanuel Kant, unió y sintetizó estas dos posturas frente a lo real. Para Kant, el contenido de la realidad es regulado por la razón, es decir, por las categorías del entendimiento. Por lo tanto, distingue a la “realidad como mundo” de la “realidad del todo”. La “realidad como mundo”, queda restringida a las realidades concretas de la experiencia. En cambio, la “realidad del todo” como principio y origen trascendente, puede ser pensada pero no conocida. Los postulados de Kant instauraron el concepto de realidad que fue dominante a partir de la Edad Moderna.

Erich Fromm, apoyándose en George Simmel -quien a su vez cita a Heraclito y a Hegel- establece un paralelismo con la filosofía budista y advierte que aunque el “ser” ha sido una de las problemáticas filosóficas desde los presocráticos hasta la filosofía moderna, existe un punto crítico: “el concepto de proceso, actividad y movimiento como elemento del ser”. Por tanto afirma que el “ser”, como sustancia inmutable, sólo tiene sentido en la noción Platónica de que la “idea” es la realidad última. Y ejemplifica: “*Si la idea de amar (en el sentido platónico) es más real que la experiencia de amar, se puede decir que el amor como idea es permanente e inmutable; pero cuando nos basamos en la realidad de los seres humanos que existen, aman, odian y sufren, entonces no existe un ser que al mismo tiempo no se transforme y cambie. Las estructuras vivas sólo pueden existir si se transforman y cambian. El cambio y el desarrollo son cualidades inherentes al proceso vital.*”¹⁰

Entendiendo entonces el concepto de vida como proceso y el proceso como realidad, citó a Z. Fischer “*Nada es real, sino los procesos.*”¹¹ A lo que me gustaría agregar las palabras de Heraclito, “*Todo es flujo, nada es estacionario*”¹² y de R. Burton “*Cuando dejamos de cambiar, dejamos de ser.*”¹³

Teniendo en cuenta la filosofía Kantiana, en la actualidad el problema de lo real, se relaciona con nuestra capacidad de conocimiento de lo existente y, por lo tanto con los alcances de la ciencia. El físico Brian Grenne, afirma que: “*valorar la existencia sin tener en cuenta las ideas de la física moderna sería como luchar en la obscuridad con un adversario desconocido. Al profundizar en nuestra comprensión de la verdadera naturaleza de la realidad física, reconfiguramos profundamente nuestro sentido de nosotros mismos y nuestra experiencia del universo.*”¹⁴ De allí que el hombre como “ser” que “existe”, se construye y reconstruye a partir de la configuración y reconfiguración del modelo de realidad física, es decir, que cada modelo de realidad construye una humanidad regida bajo sus propios principios. El hombre incorpora y asume dichos principios en una configuración mental o cosmovisión. De tal forma que, cuando la ciencia revela nuevos conocimientos acerca de la realidad, el modelo de realidad anterior es remplazado y también la configuración mental que postulaba. La cosmovisión que cada grupo humano de un periodo espacio-temporal específico tiene, se conjuga con experiencias perceptivas determinadas por el contexto social, histórico y político; resultando así la construcción de su “realidad como mundo”, que es específica, única e irrepetible. Por eso no hay un mundo, sino muchos mundos; cada uno con una realidad específica válida, cierta y verdadera, sólo dentro de ese contexto. Así podemos entender que “*La frase ‘comprensión tiempo/espacio’ engloba la continua transformación multifacética de los parámetros de la condición humana.*”¹⁵

Para la física moderna, la materia prima de la realidad es el espacio-tiempo, por lo que al revisar la historiografía científica puede advertirse que los avances científicos que incluyan la reconfiguración de cualquiera de estos dos conceptos, tienen importantes consecuencias en la configuración mental de los individuos obligando a los mismos a reconstruir su “realidad mundo” pero ahora bajo los “nuevos” principios.

¹⁰ Fromm, Erich. *¿TENER O SER?. FCE. México 2006. p. 41*

¹¹ *Ibid.*

¹² Cerejido, Marcelino. *LA VIDA, EL TIEMPO Y LA MUERTE. FCE. México 2011. p. 17*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Grenne, Brian. *El Tejido del cosmos. Espacio, Tiempo y textura de la realidad. Ed. Crítica. Barcelona 2004. p.20*

¹⁵ Bauman, Zygmunt. *LA GLOBALIZACIÓN. CONSECUENCIAS HUMANAS. FCE. México 2001. p.8.*

1.1.2 Sobre la Existencia, el Ser, y la Realidad en la Era Moderna Líquida

En la “Modernidad Líquida”, el “ser”, la “existencia” y la “realidad” son regidos por el mercado mundial, por lo tanto, la vida, el tiempo y el espacio adoptan “adecuaciones miméticas” a las leyes del mercado, creando un marco existencial inédito, el de la “sociedad de consumidores”. Donde el “ser” es sustituido por el “tener”, es decir, “soy lo que tengo”. De allí que el consumo, deje de ser sólo una función que el ciclo metabólico (ingesta, digestión, excreción) que todo “ser” realiza para su sobrevivencia biológica, para convertirse en su preocupación central, “el propósito mismo de su existencia”. Cuando “se es, lo que se tiene”, la identidad y el potencial de perfección del “ser” queda confiada a los productos (o artificios) adquiridos en el mercado, pues estos tienen “identidad incluida”, que al ser consumidos es transferida al consumidor. Por eso el “ser para” o “llegar a ser” (por esfuerzos intelectuales y habilidades propias de la naturaleza del ser) queda invalidado por el “ser con” (adjudicando al características y poderes de todo aquello sobre lo que se ejerce propiedad o posesión). La transferencia de identidad del producto y la sustitución del “ser con”, permite al consumidor auto-fabricarse y auto-renovarse constantemente con la promesa de obtener un paquete dual, que consta de una nueva identidad y un nuevo comienzo. Se trata de “volver a nacer” en cada adquisición, sin que cada adquisición provea de una satisfacción duradera o absoluta al consumidor, para que éste siga consumiendo mientras continúa su búsqueda de satisfacción total. *“Volver a nacer” significa que el o los nacimientos previos, así como sus consecuencias, han sido a todos los efectos prácticos anulados. [...] Cada nuevo inicio sucesivo (cada encarnación), nos da seguridad por engañosa que sea, como si nos trajera un poder- tan añorado y que sin embargo jamás pensamos que podríamos experimentar y menos aún ejercer- como para el que León Chestov era potestad definitiva y rasgo definitorio de Dios [...] el signo último de la omnipotencia divina, era poder anular el pasado. El poder de dar nueva forma a los eventos pasados o de anularlos y vaciarlos puede frenar la fuerza de predeterminación causal, y puede reducir o incluso llegar a abolir el poder del pasado de restringir las opciones del presente. Lo que fuimos ayer ya no puede impedirnos ser algo completamente diferente hoy, ni impedir la aparición de otro avatar futuro que borre el del presente, es decir, su pasado. Recordemos que, como se supone que cada punto en el tiempo esta colmado de posibilidades inexploradas, y que cada posibilidad es única y original y no puede ser copiada en otro punto-tiempo, la cantidad de formas que podemos adoptar es verdaderamente incontable.”*¹⁶

A su vez, la promesa de “Volver a nacer” postmoderna, promueve el principio primordial de “estar en movimiento” y la “renegociación del significado del tiempo”. Por eso poseer y adquirir, no es suficiente para mantener en constante funcionamiento la economía del mercado, pues los objetos de consumo y las identidades de los consumidores están prediseñados para tener una caducidad programada (u obsolescencia preordenada), es decir, *“la precaución de no permitir que las cosas (animadas o inanimadas) prolonguen su visita más allá de lo deseado [...] También abrevia notablemente la expectativa de deseo, y de la satisfacción a la eliminación de los desechos. El síndrome consumista es velocidad, exceso, desperdicio.”*¹⁷ Así “lo transitorio”, es motor del “ciclo económico” (“cómprolo, disfrútelo y tírelo”); pues impulsa a la sociedad de consumo y a su realidad a estar en constante movimiento. Al respecto, Marshall Berman dice: *“Donde todo esto sucede, todas las personas, cosas, instituciones y entorno que en un momento son innovadores y en el momento siguiente se quedan atrasados y obsoletos. Incluso en las áreas del mundo más desarrolladas, todos los individuos, grupos, y comunidades están bajo la presión constante e implacable para que se reconstruyan; si se detienen a descansar, a ser lo que son, son barridos del mapa.”*¹⁸

El “movimiento”, es pues el principio primordial que postula la condición fundamental de la “Existencia”. De tal modo que, todo aquel (o aquello), que no es capaz de renovarse a la velocidad requerida por el mercado queda “fuera del mapa”, es decir, “deja de existir”. Por eso, la “existencia” en la Modernidad Líquida, no es derecho natural de los seres ni de los objetos que su nacimiento o fabricación justifique, sino una membresía de pertenencia con caducidad, que debe ser actualizada constantemente. La existencia es pues, un permiso de pertenencia que cada individuo debe ganar para sí mismo, a cada instante. La única ruta para salvaguardar la membresía de pertenencia es recurrir una y otra vez al consumismo en busca de nuevos “volver a nacer” que se ajusten a cada presente, asegurando la perpetuidad del sistema mercantil.

En la modernidad líquida solo el presente “existe” y su breve existencia está condicionada por la “tiranía del momento”, concepto creado por Thomas Hyllén Eriksen, quien señala que: *“las consecuencias de la rapidez extrema son sobrecogedoras: tanto el pasado como el futuro, en tanto categorías mentales, se ven amenazadas por la tiranía del momento [...]. Incluso, “el aquí y el ahora” está amenazado, ya que el momento próximo llega tan rápido que se hace difícil vivir el presente.”*¹⁹ Michael Maffesoli define bajo el término “Tiempo puntillista” este nuevo planteamiento temporal propio de la Modernidad Líquida. “El tiempo puntillista está roto, o más bien pulverizado, en una multitud de instantes eternos [...] mónadas cerradas sobre sí mismas, bocados diferentes, y cada bocado reducido a un punto que se acerca cada vez más a su ideal geométrico de no dimensionalidad. Como recordarán de las lecciones de geometría euclídea de la escuela, el punto no tiene longitud ni altura ni profundidad: uno está tentado a decir que existe antes del espacio-tiempo. *En un universo de puntos, el tiempo y el espacio todavía está por empezar.”*²⁰ Por ello, *“la vida ya sea individual o social, no es más que un encadenamiento de presentes, una colección de instantes vividos con variada intensidad.”*²¹

¹⁶ Bauman, Zygmunt VIDA DE CONSUMO. FCE. México 2007. p. 142.

¹⁷ *Ibid.* p. 120.

¹⁸ Berman, Marshall. TODO LO SOLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE, Siglo XXI Editores, México 2008. p. 71.

¹⁹ Hyllén Eriksen, Thomas. TYRANNY OF THE MOMENTO: FAST AND SLOW TIME IN THE INFORMATION AGE, Pluto press, Londres, 2001. p.2-3

²⁰ Bauman, Zygmunt. VIDA DE CONSUMO. FCE. México 2007. p.52

²¹ Michael Maffesoli, L'INSTANT ETERNEL. LE RETOUR DU TRAGIQUE DANS LES SOCIÉTÉS POSTMODERNES. LA TABLE RONDE, PARIS 2000. p.56 [Trad, esp.: El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas, Paidós, Barcelona 2001]

1.1.2.1 La sustitución del “ser” por el “tener”

La inminente transformación de la “sociedad de productores” en “sociedad de consumidores” a finales de 1920, fue registrada por Siegfried Bauer quien advirtió el creciente consumo de servicios y productos de belleza, que antiguamente se consideraban un lujo como una preocupaciones existencial de la sociedad.

El móvil que originó esta conducta masiva, no fue la vanidad, sino la necesidad de sobrevivencia en el mercado de trabajo cada vez con menos vacantes libres, debido a la desregularización y privatización de grandes centros de trabajo de las urbes industriales de la “modernidad sólida” por el déficit de empresas locales que mueren en manos de las transnacionales generadas por la globalización del capital, la automatización tecnológica, la sobrepoblación, etc.; y el significado profundo, oculto y reprimido que las personas heredaron de la sociedad de productores, donde la fuerza de trabajo (el Hombre), era comprable y vendible. Marx advirtió este fenómeno y lo calificó como desconcertante y revolucionario y lo señaló como “*un primer paso hacia la reinstauración de una esencia humana en la cada vez más deshumanizada realidad de explotación capitalista.*”²²

La apariencia o aspecto personal, operó como una estrategia de sobrevivencia, como una adaptación al medio que “*permite alzarse de la chatura gris, de invisibilidad; asomar la cabeza y hacerse reconocible entre esa masa de objetos que flotan con igual peso específico y captar así la atención del consumidor.*”²³ *leáse como empleador. Este fenómeno social, dio lugar a la conversión y reconversión del consumidor en producto, es decir, las personas dejaron de ser solo consumidores para ser bienes de cambio vendibles. Por ello, el ser “hermoso” comenzó a tener una importancia sin precedentes, pues además de hacer visible, atractivo y deseable al hombre-producto; también incrementaba el valor del producto en venta. De tal forma que hacer de sí mismo un producto de venta es obligación de cada uno, es una “tarea de hágalo usted mismo.” Así, los miembros de la sociedad de consumo son “*simultáneamente, los promotores del producto y el producto que promueven. Son al mismo tiempo, encargado de marketing y mercadería, vendedor ambulante y artículo en venta.*”²⁴

Bauman advierte en esta tarea, la diferencia entre “hacer de uno mismo y no llegar a ser”. Esta afirmación, tiene implicaciones profundas en el “ser” porque afirma que estar hoy en el mundo (“existir”) es una hazaña y un desafío. Es decir, el enunciado pondera que el ser humano que nace como consecuencia de una concepción biológica, no posee el derecho de ser considerando como “ser” como un privilegio que otorga la propia naturaleza, sino que éste solo es otorgado por la sociedad de consumidores a aquél individuo que potencialice a través de artilugios su grado de perfección. Por lo tanto, consumir, se convierte en una inversión en sí mismo, cuyo fin es ser “visible” (producto atractivo), ser “vendible” (producto deseado), ser “individualizado” (producto único), ser “reconocido” (como un miembro de la sociedad de consumo); en suma, ser “adecuado” (cumpliendo con los controles de calidad cual otra mercancía) para conseguir la licencia de existir, de ser en el mundo. “*En la sociedad de consumo, nadie puede convertirse en sujeto sin antes convertirse en producto, y nadie puede preservar su carácter de sujeto si no se preocupa por resucitar y revivir, realimentar a perpetuidad en sí mismo las cualidades y habilidades que se exigen en todo producto de consumo. El sujeto está abocado a la interminable tarea de ser y seguir siendo un artículo vendible.*”²⁵

Esta dinámica, se debe a que las leyes del mercado que se aplican a los productos también son aplicadas a las personas y se rigen por las mismas reglas. Un producto que en un determinado momento es consumido por los compradores equivale a un hombre empleado por un empleador. El comprador estará dispuesto a comprar el producto solo si el consumo de éste gratifica sus deseos lo que equivale a que el empleador sólo empleará a aquél que cumpla con los requisitos laborales (los cuáles, también han sufrido cambios sustanciales y se configuran bajo un término acuñado en EUA desde 1997, “lastre cero”). El precio que el cliente potencial está dispuesto a pagar por los productos en oferta, dependerá de la credibilidad de la promesa de satisfacción y la intensidad del deseo; lo que equivale a un empleado entrenado, eficiente, adaptable y con excelente presentación, pero que primordialmente sea un empleado en movimiento, es decir, en constante actualización en todas las esferas (aspecto, conocimientos, habilidades, certificados, etc..) a bajo costo. “Lastre cero”, es un sinónimo de “sin compromisos u obligaciones”, características óptimas que los empleadores de la sociedad de consumo encuentran en el empleado ideal: “*una persona que no tenga lazos, compromisos ni ataduras emocionales preexistentes y que además las rehúya a futuro. Una persona dispuesta a aceptar cualquier tarea y preparada para reajustar y reenfocar instantáneamente sus inclinaciones, abrazar nuevas prioridades y abandonar las ya adquiridas lo antes posible. Una persona acostumbrada a un entorno en el que “acostumbrarse” –a un empleo, a una habilidad, o a una determinada manera de hacer las cosas- no es deseable y por lo tanto es imprudente. Finalmente, una persona que deje la empresa cuando ya no se la necesita, sin queja ni litigio. Una persona para quien las expectativas a largo plazo, las carreras consolidadas y previsibles y toda otra forma de estabilidad resulten todavía más desagradables y atemorizantes que la ausencia de ellas.*”²⁶

²² Bauman, Zygmunt. VIDA DE CONSUMO. FCE. México 2007. p.28

²³ *Ibid.* p. 26

²⁴ *Ibid.* p.17

²⁵ *Ibid.* p.25

²⁶ *Ibid.* p.23

Lastre cero, tiene sus bases en la estratagema del marketing -la corta vida útil de un producto- predeterminada y asimilada por los consumidores, para quienes la forma de lidiar con el desafecto del producto viejo (de ayer) es deshaciéndose de él, condenándolo a la basura. Como un reflejo grosero, lastre cero translada el desafecto del producto al desafecto por el empleado, ambos con un destino común, el de ser desechados.

Por eso, podemos concluir que cualquier habitante de la sociedad de consumo (sin importar género, edad o distinción de clase) apuesta su sobrevivencia en la conversión de su “ser” en un producto demandado, adaptable, entrenado y valioso, para que ningún empleador o miembro de la sociedad de consumo se atreva a descalificarle y desecharle, negándole su derecho a ser considerado como sujeto.

Todos estos cambios socio históricos, también invaden el interior del hombre actual reconfigurando su pensamiento, su realidad y cosmovisión. ¿Qué ruta debe tomarse para llegar a entender un poco acerca de esta reconfiguración? La respuesta apunta hacia el lenguaje. *En su famosa carta sobre el humanismo Heidegger, afirma que la palabra- el lenguaje- es la casa del ser. En su morada habita el hombre. [...] Hermosas e intensas afirmaciones sobre nuestra condición humana, y según las cuáles vivimos “dentro” de la palabra. Eso implica que el lenguaje verbal no nos pertenece, sino que como entes lingüísticos más bien le pertenecemos en virtud de su honda dimensión ontológica. El ser humano es un ser ahí (Dasein) pues siempre se encuentra en una situación, y puede estar en situación solo dentro del territorio demarcado por el lenguaje, es lo que Heidegger llama ek-sistencia, y que para él es nuestra condición ontológica “fundamental.”*²⁷

Por su parte, Humbolt percibe que *“el lenguaje no es una simple nomenclatura, sino que está conectado con la vida de los hablantes, de tal forma que: Vemos oímos y actuamos de acuerdo con nuestros parámetros lingüísticos: el lenguaje es heurístico: sus formas nos proponen de antemano ciertos modos de observación, de interpretación. [...] [El lenguaje] condiciona en gran medida todo nuestro pensamiento.”*²⁸

Wittgstein, introduce al análisis lingüístico el concepto de “formas de vida”. Con ello, explica como el lenguaje es cambiante -reflejo del periodo espacio-temporal en el que se origina- empatándolo con las formas biológicas vivas.

*“Las formas de vida, son antes que históricas o sociales, naturales es decir, primordialmente y obviamente biológicas.[...] Todo es forma y la vida misma es forma, decía Balzac. Y cuando Follicón decía la forma es el modo de ser de la vida. Las relaciones que unen entre sí a las formas en la naturaleza no podrían ser meramente contingentes, implica que para haber vida debe haber formas y que la organización de éstas obedece un orden. Este orden es la vida misma. Por lo tanto, el orden vital no es estático ni muerto, la vida es ordenada pero no rígida: la misma naturaleza crea formas [...] las ondas más firmes y rápidas tienen una forma. La vida orgánica dibuja espirales, orbitas, meandros y estrellas [...] que crean universos realmente inéditos, lo cual me lleva a la idea de que las formas vitales se manifiestan en diversos juegos. Este aspecto podemos relacionarlo a su vez con los juegos del lenguaje que son los distintos ámbitos (dentro de terminadas formas de vida) entre que los hablantes se entienden entre sí. Es mucho más que una coincidencia en el uso de los tres conceptos: forma, contenido, significado, tanto en el estudio del lenguaje articulado como en el de la biología, van ligadas las nociones de forma, vida y juego. [...] En la vida se constituyen, se confrontan, se reproducen o mueren formas de vida. Entre estas hay semejanzas, diferenciaciones, parentescos, combinaciones. Pues todo, esto que sucede con las formas biológicas, ocurre también con las formas lingüísticas. El lenguaje es un conglomerado de formas como la vida. La vida se manifiesta en juegos como el lenguaje articulado. En uno y en otra las formas y su existencia material tienen un valor en sí mismas. No guardan por debajo o por adentro ningún significado. Uno y otra están sujetos a Metamorfosis, cualidad de lo que está vivo.”*²⁹

A través del análisis lingüístico, Erich Fromm contempla la estructuración lingüística de la realidad que el hombre contemporáneo ha construido a partir de la sociedad de consumo en la que se encuentra inmerso; advirtiendo la aparición de una nueva alternativa de existencia a la que denomina como “modo de existencia de tener”. En el modo de existencia de tener, la relación del individuo con el mundo es dictaminada por el deseo de posesión y la ambición de convertir en propiedad privada todo aquello que le rodea, incluso a sí mismo. “Tener”, por excelencia es el modo de existencia promovido y alentado por la sociedad de consumo, como estrategia de vida unánimemente aprobada y por tanto se le ha convertido en un requisito indispensable de pertenencia. Así establece dos alternativas fundamentales de experiencia alrededor de las cuales, el hombre puede cursar su existencia: el “ser” y el “tener”. Cada alternativa refiere a dos modos de existencia y a dos modos distintos de relación consigo mismo y con su entorno, por lo tanto a dos tipos de estructuración del pensamiento. Los cambios idiomáticos entre tener y ser, se hacen patentes en el creciente uso de sustantivos y en el desuso de los verbos en los hablantes occidentales. Desde el siglo XVIII, fueron registrados por Du Marais; quien escribió: *“En el ejemplo, tengo un reloj, ‘tengo’ debe entenderse en un sentido propio; pero si afirmo tengo una idea, ‘tengo’ solo se dice de manera imitativa. Es una expresión prestada. Tengo una idea, significa, pienso, concibo algo de esta manera o de esta otra; tengo ganas, significa deseo, etc.”*³⁰ Esta tendencia de cambio idiomático, se ha conservado y se ha extrapolado en el lenguaje actual de manera importante indicando el alto grado de enajenación prevaleciente, oculto e inconsciente asentado en la conciencia del hombre actual por la propiedad privada. De tal forma que *“la alternativa ‘tener’, que se opone a la de ‘ser’, no atrae el sentido común. Parece que el ‘tener’ es una función normal de la vida: para vivir, debemos tener cosas. En una cultura cuya meta suprema es tener cada vez más, y en la que se puede decir de alguien que ‘vale un millón de dólares’, (En inglés de los Estados Unidos, es la manera común de decir que tiene un millón de dólares. [T.]) ¿cómo puede haber una alternativa entre tener y ser? Al contrario, parece que la misma esencia de ser consiste en tener; y si el individuo no tiene nada, no es nadie.”*³¹

²⁷ Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, Imagen y Representación*. UNAM. México 2006. p. 45

²⁸ *Ibíd.* p.36

²⁹ *Ibíd.* p.106

³⁰ Fromm Erich. *¿TENER O SER?*. FCE. México 2006 . p.37.

³¹ *Ibíd.* p. 33.

Es decir que, aunque existen dos alternativas potenciales y antagónicas, el modo de “tener” adquiere supremacía sobre el de “ser” debido a la estructuración cultural postmoderna. El modo de “ser”, se convierte en una quimera, supeditada a la premisa del “tener”; sin la cual el ser pierde identidad, presencia e incluso existencia. Ante esta perspectiva, el hombre pierde su valor como “ser” en sí; su valor es trasladado a los bienes sobre los que ejerce propiedad, y de ellos depende su identidad y lugar en el mundo. De tal modo que es el mercado de bienes y servicios, el que selecciona y separa a los incluidos y a los excluidos de la sociedad, es decir, mercado quien posee el poder de excluir y de dictar los veredictos de exclusión, demarcando la población humana, donde la fórmula “NHA” (No hay alternativa), gobierna sin fronteras, sin admitir apelación, de forma tácita e informal. Así, el mercado se convirtió en la forma de poder que rige y reglamenta el derecho a la existencia, es decir traspasó las fronteras de la economía y colonizó la vida. El poder de la soberanía de los Estados-Nación que reposaba en manos de cuerpos legislativos y judiciales, simplemente “cambio de dueño o domicilio”, cuando las políticas gubernamentales fueron despojadas de su poder para fijar las reglas y arbitrar su aplicación, es decir, su poder actuar. El Estado debilitado cedió al chantaje de presiones ejercidas por las fuerzas del mercado y se convirtió en el ejecutor de la soberanía, lo que permitió al mercado proclamarse “Verdadero Poseedor del Poder Soberano” en la sociedad de consumidores. Pues, como señala Jeremy Bentham, *“pudo poner un signo de ecuación entre la obediencia a la ley (léase, leyes del mercado) por una parte, y por otra asegurarse de que no aparezcan opciones, cerrando las salidas del confinamiento panóptico y llevando a los reclusos a una situación donde la opción es trabajar o morir.”*³²

Trabajar o Morir son los dos destinos que el mercado ofrece.

Trabajar implica primordialmente “estar en movimiento”, al ritmo de cambio y tendencias que el mercado establezca para ser acreedor a la constante renovación de admisión y permanencia a la sociedad de consumidores, es decir, para “estar incluido”. En cambio, morir es el destino de los excluidos. Todo aquél que no es capaz de comercializarse como un “hombre-producto” y abocarse a la tarea de consumir, es considerado inútil, pues no tiene ningún valor en el mercado, por lo tanto, no es digno de ser admitido como miembro de la sociedad de consumo, en síntesis se le excluye.

Ser excluido significa estar condenado al destierro de la comunidad moral y de lo que llaman humanidad, e implica ser categorizado como elemento conformante de la llamada “infraclase”. Cabe destacar que el término “Infraclase”, ha sido exquisitamente elegido por Gunnar Myrdal, pues remite al conjunto de personas declaradas fuera de los límites de toda clase o jerarquía de clase (gente que en una sociedad demarcada por clases no forma ninguna). Algo así como una “clase no clase”, un parásito sin posibilidad de redención o readmisión estigmatizado por una sociedad que no es nada hospitalaria ni accesible para todos, y la cual estaría mejor si no existiesen. Para la sociedad de consumo los pobres son innecesarios e indeseables, por lo que el único lugar que les corresponde es “fuera de la vista”, o mejor aún, “fuera del mundo”. Por ello se les aísla, convirtiéndolos en solitarios descarriados obligados a arreglárselas solos, con la clara certeza de que no subsistirán por mucho tiempo. Los diversos mecanismos con los que se ejerce está “condena a muerte”, van desde la deportación o aislamiento físico (confinamiento en guetos y criminalización), hasta el aislamiento mental (son sometidos a la soledad por periodos prolongados, hasta que por sí solos se convierten en personas que prefieren estar solas debido a su falta de fe en la sociedad o en un futuro digno).

Estos mecanismos de exclusión, son aceptados por los miembros de la sociedad de consumo como “daños colaterales” en pos de conservar un supuesto “bienestar común”. El término de “daño colateral”, perteneció originalmente al vocabulario empleado en defensas legales, y ha sido adoptado por voceros militares que hacen uso de él en informes de prensa para citar a las víctimas o a los desafortunados hechos o efectos que en el cumplimiento de su deber se produjeron. A su vez, la prensa lo sumó al lenguaje periodístico, el cuál, gracias a su amplia difusión en medios masivos, se ha extendido hasta implantarse en la población. A pesar de los distintos contextos en los que este término aparece, puede afirmarse que su uso siempre apela a la justificación y exoneración de cualquier responsabilidad legal o moral bajo el precepto de que las consecuencias imprevistas, ocurrieron de forma no intencional. La “no intencionalidad” como forma de evasión de responsabilidad es un acontecimiento preocupante porque promueve verdades a medias. Para Zygmunt Bauman es *“un tema debatible, por cierto, si “imprevisto” significa “imposibilidad de prever”, o si “inintencionalidad” significa “imposible de calcular” y por lo tanto “imposible de evitar intencionalmente” o implica simplemente indiferencia e insensibilidad de aquellos que hicieron los cálculos y no se preocuparon por evitarlo [...] Hay buenos motivos para sospechar que el argumento de inintencionalidad pretende negar o exonerar la ceguera ética, ya sea condicionada o deliberada.”*³³ Complementado la posición de Bauman, Robert Merton señala que estamos “autorizados a sospechar que lo “latente” en este caso no significa necesariamente “inconsciente” o “no deseado”: perfectamente podría significar “secreto” o “encubierto.”³⁴

Alain Finkielkraut, hace un paralelismo con la violencia nazi, señala que este suceso se produjo cuando se silenciaron consideraciones éticas y se extinguió toda empatía hacia el otro no ario. La distinción y degradación de todo aquel no perteneciente a la “raza aria” hasta el punto del olvidar que ese “otro” es un ser humano, permitió las más mordaces atrocidades en medio del ensordecedor silencio de la gente. Los mismos elementos claves: distinción, degradación, coerción, silencio; rodean a la “infraclase”. A lo cual Gregory Bateson, agrega que cuando se combina la pérdida de la comunidad moral con la tecnología avanzada para resolver problemas indeseables, se convierte en una mezcla explosiva, en la que *“nuestras posibilidades de supervivencia serían iguales a las de un muñeco de nieve en el infierno.”*³⁵ Como un devastador ejemplo de la existencia de la “infraclase” y todo el conjunto de condiciones que ésta implica, citaré una noticia mantenida en secreto por el gobierno Chino en febrero de 2003, *“De que tan solo en la provincia de Henan hay más de un millón de ceropositivos, con tasas que en algunas localidades, como Donghu, alcanzan el 80% de la población. A diferencia de otros países del tercer mundo, el contagio no tiene una causa natural o sociocultural, sino lisa y llanamente económica o política, No se origina en relaciones sexuales sin protección, ni en el consumo antihigiénico de drogas, sino en la venta masiva de sangre, estimulada y administrada directamente por el gobierno central. La sangre extraída a campesinos necesitados de dinero, se centrifuga en grandes contenedores que separan el plasma de los glóbulos rojos. Mientras que el plasma es enviado a adquirentes ricos, los glóbulos rojos se inyectan nuevamente a los donantes para evitarles la anemia e impulsarlos a repetir continuamente la operación. Pero basta con que solo uno de ellos este infectado para contagiar toda la partida de sangre sin plasma que contienen los grandes autoclaves. De este modo poblados enteros se han llenado de ceropositivos, destinados siempre a morir por falta de medicamentos. Es cierto que precisamente China empezó, poco tiempo atrás, a comercializar fármacos antisida a bajo costo. Más no para campesinos de Henan, ignorados por el gobierno e incluso obligados al silencio para no terminar en la cárcel. Quien reveló la situación al quedar solo tras la muerte de todos sus allegados, prefirió morir en la cárcel antes que en su cabaña.”*³⁶

³² Bauman, Zygmunt. VIDA DE CONSUMO. FCE. México 2007. p.101

³³ *Ibid.* p.160

³⁴ *Ibid.* p. 162

³⁵ *Ibid.* p.173

³⁶ Esposito, Roberto BIOS. BIOPOLÍTICA Y FILOSOFÍA. Ed. Amorrortu. p.13

1.1.2.2 La sustitución del “presente, pasado y futuro” por el “presente eterno”

La experiencia temporal que experimentan los miembros de la sociedad de consumidores, “se caracteriza, ante todo y fundamentalmente por una renegociación del significado del tiempo, algo hasta ahora inédito.”³⁷ La idea de “renegociación del significado del tiempo”, proviene de la ilusión de que el mercado incorpora a la existencia humana la posibilidad de “negociar” el tiempo. Al hacer del espacio-tiempo un producto negociable, su significado, su planteamiento científico y las experiencias vivenciales de quienes existen en él, se ven “enrarecidos” por la sobreposición de la dinámica espacio-temporal del mercado.

El mercado, es un sistema cuya existencia depende de una sociedad de consumidores en movimiento, este movimiento debe ser constante y mantener la velocidad requerida. De allí que la sociedad de consumo, para cumplir con la norma del mercado se encuentra en movimiento perpetuo a una velocidad vertiginosa, es decir, en un estado de transitoriedad que fluye sin ningún destino, pues no hay otra meta u objetivo más que el cambio constante y reiterativo de la misma transitoriedad, es decir, el movimiento es el único propósito.

El movimiento constante y veloz, incide en la experiencia temporal. El hombre actual experimenta el tiempo como una sucesión de presentes fugaces, pues la velocidad genera “la rápida y constante renovación del presente”, es decir que el presente se vuelve pasado rápidamente y el futuro no tarda en llegar, de tal forma que la noción de tiempo se reduce sólo al “presente” (pues éste encapsula simultáneamente el pasado y el futuro). Para la sociedad de consumidores sólo el presente existe; pasado y futuro han dejado de existir.

Si el pasado y el futuro no existen y sólo existe el presente, entonces el tiempo pierde su rasgo de “continuidad” (o sucesión) y su dirección. En el tiempo del presente eterno, “cualquiera que sea la lógica de la continuidad o causalidad que conecte los sucesivos bloques, solo puede ser intuida o conjeturada al final de la búsqueda retrospectiva en busca de orden e inteligibilidad, ya que por regla general, esa lógica no figura en los motivos que hace que los protagonistas se muevan de un punto a otro.”³⁸

Antiguamente, se concebía el tiempo como una línea continua con un inicio, un final y una dirección (flecha del tiempo), por lo que si alguien quisiera representar gráficamente la concepción de tiempo que éstas sociedades tenían bastaría trazar una línea, pues la línea puede definirse como: a) Una sucesión de puntos, es decir, un ordenamiento donde la posición de cada punto está íntimamente ligado con el anterior (pasado) y con un posterior (futuro) y b) “la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto.”³⁹ Entendiendo como “traza” la huella que deja un punto al desplazarse en una dirección, es decir, un registro de movimiento con un inicio, un fin y un sentido definido.

Actualmente, la “sociedad de consumo” percibe el tiempo como “presentes”, es decir como una multitud de instantes eternos cerrados sobre sí mismos con un contenido específico. En ellos, no existe inicio, final, ni dirección, sólo existen unidades desarticuladas dispuestas caóticamente. Dichas unidades, pueden representarse gráficamente como puntos, pues el punto puede definirse como: 1) Ente geométrico fundamental, adimensional -no tiene longitud, altura ni profundidad-, por lo tanto no es un objeto físico, sino un ente abstracto; 2) “El punto resulta del choque del instrumento con la superficie material”⁴⁰, entendiéndose que la huella o punto se genera en el choque de un instrumento contra el soporte, y este choque es una acción que sucede en un solo instante –presente-. El punto describe una posición en el espacio determinada y no manifiesta la menor tendencia a desplazarse en dirección alguna ni a fusionarse con lo que lo rodea.

La noción de tiempo de la Modernidad líquida se define como “tiempo puntillista” por Michael Maffesoli o como “Tiempo punteado” por Nicole Aubert. En un modelo puntillista del tiempo, el tiempo es un universo de puntos adimensionales. De la característica de “adimensionalidad”, resulta que: “en un universo de puntos, el espacio y el tiempo aún están por empezar. Pero como también sabemos de boca de los expertos en cosmología, esos puntos sin tiempo ni espacio pueden contener un espacio expansivo infinito e infinitas posibilidades esperando estallar. Por lo menos a sí parece atestiguarlo ese punto germinal que precedió al big bang que fue origen del universo.”⁴¹ Por lo que, la sociedad de consumo cree que cada punto-tiempo, entraña la posibilidad de otro big-bang, es decir, de otro “volver a nacer”. La experiencia temporal humana demuestra que la mayoría de puntos resultan estériles o nacen muertos, pero no por ello se detiene el juego de probabilidad. El nuevo big bang está latente en cada nuevo juego de probabilidad. De esta idea “juego de probabilidades”, se ha derivado el concepto de “tiempo de oportunidades” ó “tiempo aleatorio. El “tiempo de oportunidades” o “tiempo aleatorio”, es un concepto que nace de la reinterpretación que hace Michael Lövy de los textos de Walter Benjamin acerca de la visión moderna de la historia. Según esta relectura, el tiempo se encuentra abierto en todo momento a la probabilidad de irrupción de otro instante nuevo e imprevisible. Por lo tanto, la construcción de la historia es para Michael Lövy un “proceso abierto y no predeterminado”⁴², donde cada punto-tiempo alberga la probabilidad de un potencial revolucionario, en palabras de Walter Benjamin “cada segundo es una pequeña puerta de tiempo.”⁴³ A lo que Zygmunt Bauman agrega: “actualmente se cree que cada punto-tiempo entraña la posibilidad de otro big-bang, y lo mismo se cree de los sucesivos, sin importar lo que haya sucedido en los anteriores y a pesar de que la experiencia demuestra que la mayoría de las oportunidades suelen ser erróneamente anticipadas o postergadas, mientras que la mayoría de los puntos resultan ser estériles y, cuando no, nacen muertos. Si se lo esquematizara, un mapa de vida puntillista, deberá parecerse inquietantemente a un cementerio de oportunidades desperdiciadas: en el universo puntillista, el índice de mortalidad infantil de la esperanza, la tasa de ilusiones abortadas es muy alto.”⁴⁴

³⁷ Bauman, Zygmunt. VIDA DE CONSUMO. FCE. México 2007. p.51

³⁸ *Ibid.* p. 52

³⁹ Kandinsky, Wassily. PUNTO Y LINEA SOBRE EL PLANO. México 1998. Ed. Letras Vivas. p.57

⁴⁰ *Ibid.* p.25

⁴¹ Bauman, Zygmunt. VIDA DE CONSUMO. FCE. México 2007. p.52

⁴² Michael Lövy. FIRE ALARM: READING WALTER BENJAMIN'S "ON THE CONCEPT OF HISTORY". Verso, Londres 2005, p.p. 103-105 [trad. Esp. Walter Benjamin : Aviso de incendio, FCE, Buenos Aires 2003]

⁴³ Bauman Zygmunt. VIDA DE CONSUMO. FCE. México 2007. p.53

⁴⁴ Walter Benjamin, *theses in the concept of history*. Selected writings. Vol.4 (1938-1940). trad. Edmund Jephcot et.al., Cambridge Harvard University Press, 2003 [trad. esp. “Tesis de filosofía de la historia” en Angelus Novus, Edhasa, Barcelona 1971].

Entendiendo que cada punto-tiempo, es decir, que cada presente que se desvanece es un espacio-tiempo casi inexistente. Para quienes deseen atrapar una oportunidad dentro de este presente, deben hacerlo "en vuelo". Y dado que, el vuelo del presente se da a velocidad vertiginosa, toda velocidad es poca, "no hay tiempo que perder". Cualquier duda o vacilación está desaconsejada, porque al distraerse en atenderla, el punto-tiempo que contenía la oportunidad deseada se ha esfumado, es decir, ha caducado. Es precisamente por eso que, la "vida" dentro del marco de tiempo puntillista -la "vida ahorista"- tiende a ser una "vida acelerada", pues las oportunidades que pueda "entrañar cada punto se irá junto con él a la tumba: para cada oportunidad en particular, no existe una "segunda vez."⁴⁵ Por eso, "en la sociedad de productores, después de un comienzo equivocado o un intento fallido escucharíamos consejos como: "vuelve a intentarlo, esta vez con más fuerza, destreza y dedicación". Pero en la sociedad de consumidores. Aquí las herramientas que fallaron deben ser abandonadas, y no afinadas o utilizadas con más habilidad y esmero para obtener, eventualmente un resultado. Así cuando los objetos de esos deseos e inversiones pasadas no cumplen la promesa y dejan de satisfacernos de inmediato, como se espera que hagan, deben ser abandonados, al igual que toda otra relación que haya producido un bang menos big de lo esperado. La velocidad debe alcanzar su punto máximo en el instante de pasar de un momento (fallido a un punto de fallar, o de dudoso desenlace) a otro momento (todavía no probado)."⁴⁶

Cuando Bauman dice "cementerio de oportunidades desperdiciadas", se refiere a todas las infinitas probabilidades que no tuvieron la posibilidad de "nacer" dada la fugacidad del presente, por eso se refiere a ellas como abortos. Sin embargo, la tétrica idea de un cementerio de probabilidades abortadas, desaparece, aliviada por la misma causa que la generó: la velocidad. Nuevos puntos potenciales aparecen a velocidad vertiginosa en el vasto territorio aún inexplorado que parece abrirse ante nosotros. Cada nuevo punto-espacio "nace" con sus propias probabilidades, por lo que cada punto implica nuevos misterios que prometen ser únicos. Citando la frase de Franz Rosenweig, "el objetivo ideal podía y debía alcanzarse, quizás en el próximo momento o incluso en los próximos momentos."⁴⁷

La "vida ahorista", sabe que el "objetivo ideal" o "el big bang ocurre ahora, en el momento mismo del primer intento, o no tiene sentido, el demorarse en ese punto en particular y es hora de dejarlo atrás y pasar a otro."⁴⁸ De allí que el apuro de la sociedad de consumo, no radique en "el apremio por adquirir y acumular, sino en la urgente necesidad de eliminar y reemplazar."⁴⁹

Por lo tanto, las reacciones no inmediatas o no instantáneas, el equipaje pesado de valor sentimental, la lealtad y el compromiso; reducen a cero las posibilidades de éxito en la obtención del "objetivo ideal". De tal forma que: "si no reaccionamos de inmediato y actuamos al instante, el telón caerá ni bien comience el primer acto y no habrá sucedido nada. La procrastinación es la asesina serial de las posibilidades."⁵⁰ Por eso, la velocidad, la prisa y el ahora; son incuestionables para la sociedad de consumo, pues en los presentes fugaces venideros se encuentra la promesa de la felicidad o tal vez la felicidad misma. Por lo tanto, "uno debería desconfiar de la amarga lección de Fausto, condenado a una eternidad en el infierno en el mismo instante en el que deseo que el momento preciso, precisamente por ser el más placentero, se detuviera y durara para siempre. En la cultura "ahorista", desear que el tiempo se detenga es un síntoma de estupidez, pereza e incapacidad. Y es también un crimen punible."⁵¹

El presente es tan fugaz y por consecuencia es difícil "vivirlo" (o experimentarlo), pues cuando apenas llega, desaparece también. La velocidad a la que el presente obedece, está claramente concientizada en los miembros de la sociedad de consumo; como "lo demuestra el uso lingüístico de expresiones como "tener tiempo", "no tener tiempo", "perder tiempo" y "ganar tiempo" el grado de intensidad que se invierte en las acciones individuales para igualar la velocidad y el ritmo del tiempo se ha convertido en nuestra preocupación más frecuente desgastante y perturbadora. En consecuencia la incapacidad de igualar el esfuerzo con su recompensa (particularmente si se trata de una de una capacidad sistemática que quita convicción a la posibilidad de dominar el tiempo) puede ser la causa del complejo de inadecuación, esa grave dolencia tan difundida en la moderna vida líquida. De hecho, entre las explicaciones más comunes, sólo la falta de tiempo, puede competir seriamente con la de la falta de dinero."⁵²

La "vida ahorista" contempla a la vida como "una colección de instantes vividos con variada intensidad".⁵³ Es decir que cada presente vivido, forma parte de una colección determinada únicamente por el "practicante de vida" y el sentido que éste le da retrospectivamente. Bauman hace un paralelismo con la pintura puntillista para explicarlo: "en las pinturas puntillistas de Sysley, Signac y Seurat, y en algunos cuadros de Pissarro o Utrillo, los coloridos puntos se distribuyen figurativamente y con sentido. Una vez que el pintor concluye su trabajo, los espectadores pueden ver árboles, nubes, campos, playas de arena, bañistas a punto de meterse al río. En el tiempo puntillista es tarea de cada "practicante de vida", armar con los puntos un cuadro que tenga sentido. A diferencia de los pintores puntillista tenemos la ventaja de hacerlo retrospectivamente. Las configuraciones se revelan a posteriori y pocas veces están diseñadas previamente. Y cuando lo están, las pinceladas con que los puntos de color son transferidos del mapa mental al bastidor casi nunca obedecen al ojo y a la mano del "practicante de vida" como lo hacían con los practicantes de las artes plásticas."⁵⁴

Se dice que el "practicante de vida" da sentido a su existencia sólo de manera retrospectiva porque en el tiempo puntillista - al sustituirse el "presente, pasado y futuro" por el "presente eterno"-, deja de existir la idea de "progreso" o "límite. La anulación de la continuidad temporal, anula la idea de "progreso" porque el "río de tiempo que se va llenando lenta pero sostenidamente gracias al esfuerzo humano y que de otra manera quedaría vacío. Tampoco hay lugar para la idea de que el resultado del esfuerzo humano pueda alzarse como un edificio cada vez más alto y elegante, desde los cimientos hasta el techo, piso sobre piso, cada piso sólidamente apoyado sobre el anterior, hasta el momento en que la pieza que remata la construcción es coronada con flores que marcan el final de una empresa larga y laboriosa."⁵⁵

⁴⁵ Bauman Zygmunt. VIDA DE CONSUMO. FCE. México 2007. p.56

⁴⁶ Ibid. p.57

⁴⁷ Franz Rosenzweig, STAR OF REDEMPTION, trad. de William W. Halo, Routledge and Kegan Paul, 1971, p.226-227 [trad. esp. La estrella de la redención, Sígueme, Salamanca 1997]

⁴⁸ Bauman, Zygmunt. VIDA DE CONSUMO. FCE. México 2007. p. 57

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid. p. 56

⁵¹ Ibid. 58

⁵² Ibid. p. 130

⁵³ Maffesoli, Michael. op.cit p.56

⁵⁴ Bauman, Zygmunt. VIDA DE CONSUMO. FCE. México 2007. p. 56

⁵⁵ Ibid. p.53

Roberto Juarroz, poeta argentino cuya creación artística se basa en la idea de que la poesía crea realidad y no ficción; plasma la anulación del progreso y el cambio de realidad que conlleva el tiempo puntillista, en su poesía vertical:

Arteramente,
el piso se hunde palmo a palmo,
rendido de pronto a su propio cansancio.
Pero no, no es el piso,
Los pies se hundan palmo a palmo,
Simuladas raíces andariegas
Que no pueden continuar simulando.
Pero no, no son los pies:
El pensamiento se hunde palmo a palmo,
en busca de un espacio mayor,
de un cuerpo que de veras lo contenga.
Pero no tampoco es el pensamiento:
La realidad se hunde palmo a palmo,
La realidad que ya no se conforma
con ser nada más que realidad ⁵⁶

En la realidad puntillista, dice Roberto Juarroz, todo se hunde porque todo es “efímero”, por tanto, todo cicla en una “renovación eterna”. La realidad se renueva constantemente y sin límites, porque el concepto de “límite” al igual que el de “progreso”, requiere para su “existencia” dimensiones espacio-temporales inexistentes en el tiempo puntillista. La realidad puntillista ya no se conforma con ser más que realidad, porque la condición volátil del tiempo, la reduce al mínimo indispensable.

La “Volatilidad del tiempo”, es una sobreposición de la dinámica del mercado a la noción temporal humana de la “Modernidad Líquida.” La noción temporal de la sociedad de consumidores, es pues, una configuración cognitiva instalada que atiende a la necesidad de aumentar la capacidad de consumo. Para lo que es necesario no darle jamás descanso al consumidor. Al consumidor hay que mantenerlo en un estado de alerta y excitación perpetua, con las innovaciones que el mercado oferta; proponerle nuevos deseos y tentaciones para seducirlo una y otra vez con señuelos que le prometan “satisfacción absoluta”. Cada vez que el consumista obtenga y posea aquello que desea, esto será devaluado y ridiculizado por el mismo mercado, quien a su vez mostrará otro producto nuevo, distinto y capaz de atrapar mejor la atención que el anterior. Por lo tanto el consumidor, no puede fijar su atención o deseo en algo, ya sea un objeto, otro “ser” o un lugar en particular por mucho tiempo y la “satisfacción absoluta”, nunca llega.

Por lo tanto, puede decirse que la “volatilidad del tiempo” se transmuta en “volatilidad del deseo” y volatilidad del pensamiento”, pues convierte a los consumidores en hombres inquietos, impacientes e impulsivos; pues se fomenta en ellos el fácil e instantáneo despertar intelectual hacia cualquier cosa que incite su interés, pero también que ese interés se pierda con la misma facilidad e instantaneidad. Por ello, se dice que: *“La cultura de la de consumo, no es de aprendizaje, sino principalmente de olvido. Cuando se despoja de deseo la demora, y la demora del deseo, la capacidad de consumo se puede extender mucho más allá de los límites impuestos por las necesidades naturales o adquiridas por el consumidor[...]. Más aún, la promesa es tanto más atractiva cuanto menos conocida sea la necesidad; es muy divertido vivir una experiencia cuya existencia se ignoraba, y el buen consumidor es un aventurero que ama la diversión. Al buen consumidor, no le atormentan la satisfacción de su deseo, sino que son los tormentos de deseos jamás experimentados ni sospechados, los que vuelven tan tentadora la promesa.”* ⁵⁷

Aunque esta “volatilidad del pensamiento”, conduzca al individuo obligatoriamente a conductas compulsivas que obedecen ordenes externas (las del mercado), al consumidor se le convence de que él ejerce un libre albedrío; pues él es el único juez y crítico que dictamina sus elecciones. Así, el mercado provee una “libertad condicionada”, una “libertad a medias” que consiste en que el consumidor tiene la opción de elegir entre cualquiera de las infinitas opciones exhibidas; pero no puede dejar de elegir, es decir, de consumir.

⁵⁶ Luego, Enrique. EDUCACIÓN MUNDIALIZACIÓN Y DEMOCRACIA: UN CIRCUITO CRÍTICO. Universidad Iberoamericana. México 2001. p. 159

⁵⁷ Bauman, Zygmunt. LA GLOBALIZACIÓN. CONSECUENCIAS HUMANAS. FCE. México 2001. p. 109

1.1.2.3 La comprensión del espacio: el espacio concebido según la jerarquía social a la que se pertenezca

En la Modernidad Líquida, el “espacio” ha sido comprimido al igual que el “tiempo”. El espacio postmoderno contempla dos versiones: una “real” o “territorial”, la del mundo físico y una “virtual” o “extraterritorial” correspondiente al ciberespacio.

Los postulados de la física cuántica señalan que aunque un objeto permanezca en “estado de reposo”, no significa que este inmóvil, sino que denota que un objeto que “existe”, no registra movilidad espacial pero sí desplazamiento temporal. Por lo que, aunque no viajáramos físicamente, al navegar virtualmente por la web o al recorrer canales de televisión satelital o por cable sentados en “estado de reposo” ante un monitor, estamos viajando en un sentido espiritual. Por lo que Michael Benedikt afirma que: *“la importancia misma de la situación geográfica en todas las escalas está en tela de juicio. Nos volvemos nómadas siempre conectados.”*⁵⁸

Siendo que la condición fundamental de pertenencia a la sociedad postmoderna consiste en “estar en movimiento”, se dice que todos los consumidores somos viajeros. Viajar continuamente, implica transitar por el espacio en periodos tan breves que nunca se está en un lugar el tiempo suficiente para ser considerado como algo más que un transeúnte. Pues *“uno no puede quedarse parado en arena movediza. Tampoco puede hacerlo en nuestro mundo moderno tardío o postmoderno, cuyos puntos de referencia están montados sobre ruedas y tienen la irritante costumbre de desaparecer sin darnos tiempo de leer las instrucciones, digerirlas y aplicarlas.”*⁵⁹

En la sociedad de consumidores, “la movilidad global” se ha convertido en la escala más poderosa de estratificación social pues, a partir de ella *“se construyen y reconstruyen diariamente las nuevas jerarquías sociales, políticas, económicas y culturales de alcance mundial.”*⁶⁰ La escala de la movilidad global consiste en que, a mayor grado de movilidad global, le pertenece también mayor grado de libertad en la elección del lugar que se ocupará, y viceversa, a menor grado de movilidad global, le pertenece también menor grado de libertad de elección del sitio en que residirá. Por ello, en la sociedad de consumidores, el “espacio” es concebido según la jerarquía social a la que se pertenezca, generando dos mundos con cosmovisión y estrategia de vida diferentes entre sí.

El “primer mundo” está conformado por consumidores “globalmente móviles” que viven un espacio-tiempo comprimido, es decir que habitan el “hiperpresente” postmoderno, por lo que son personas ocupadas que viven de prisa. Y pueden recorrer al instante cualquier “espacio” real o virtual, pues su mundo es extraterritorial y cosmopolita. A este mundo también se le ha llamado, “turistas” o “extraterritoriales”, pues viajan por voluntad (tiene la libertad de elegir sus destinos) y en primera clase (son bienvenidos con los brazos abiertos y su confort está garantizado).

El “segundo mundo” está conformado por los consumidores “localmente sujetos”, o sea, los que están impedidos a desplazarse globalmente por leyes de inmigración, de residencia o nacionalidad; y que por lo tanto viven asentados en un espacio específico y sufren paso a paso los cambios que este lugar tiene. Ellos habitan el espacio físico, donde el tiempo es “vacuo” porque en él “nunca pasa nada”-carece de estructura y sentido-. Por eso, su vida es monótona y transcurre sin dejar rastros aparentes *“solo pueden matar el tiempo a la vez que este los mata lentamente [...] Solo el tiempo virtual de la televisión, tiene una estructura, un horario.”*⁶¹ Algunos de ellos, llegan a viajar por el espacio real, pero su motivo no es el placer ni lo hacen por voluntad, sino porque fueron desarraigados de un lugar sin perspectivas de sobrevivencia y no tienen otra opción más que ir en busca de oportunidades. A éste segmento del segundo mundo se le llama “vagabundos” o “trotamundos”, por que viajan de manera *“subrepticia y a veces ilegalmente; en ocasiones pagan más por la superpoblada tercera clase de un bote pestilente y derrengado que otro por los lujos dorados de la bussiness class; se les recibe con el entrecejo fruncido, y si tiene mala suerte los detienen y deportan apenas llegan.”*⁶²

Con el fin de ilustrar estos dos mundos Zygmunt Bauman, retoma dos historias de experiencias vitales de dos mujeres postmodernas que experimentan la virtualidad de “espacio” de una manera muy distinta. El primer ejemplo, lo cita de la intelectual Agnes Heller, quien describe a una habitante amiga suya del “primer mundo” *“de edad madura, empleada de una firma comercial internacional, que habla cinco idiomas y poseía tres apartamentos en distintos lugares [...] Migra siempre de un lugar a otro, siempre está de viaje. Viaja sola, no como miembro de una comunidad, aunque muchos actúan como ella [...]participa de un tipo de cultura que no es la de un lugar, sino la de un tiempo. Es una cultura del presente eterno. Acompañémosla en sus viajes constantes entre Singapur, Hong Kong, Londres, Estocolmo, Hampshire, Tokio, Praga, etc. Se aloja en el mismo hotel Hilton, almuerza el mismo emparedado de atún o si lo desea, pide comida china en París o francesa en Hong Kong. Usa el mismo tipo de fax, o teléfono y ordenador, mira las mismas películas y discute la misma clase de problemas con la misma clase de personas.”*⁶³

⁵⁸ Michael Benedikt, “On ciberpace and -virtual reality” en *-Man and Information Technology (Conferencias en el Simposio Internacional de 1994 realizado por el comité sobre el Hombre, la Tecnología y la Sociedad en la Real Academia de Sueca, Estocolmo, 1995, p. 41)*

⁵⁹ Bauman, Zygmunt. *LA GLOBALIZACIÓN. CONSECUENCIAS HUMANAS*. FCE. México 2001. p. 104

⁶⁰ *Ibid.* p.16

⁶¹ *Ibid.* p.117

⁶² *Ibid.* p.118

⁶³ Heller, Agnes. *WHERE ARE WE AT HOME?*, en *THESIS ELEVEN*, 41, 1995

El segundo ejemplo, lo retoma de Jeremy Seabrook, quien describe a una mujer de las viviendas populares: “A los 15 años, su pelo era rojo un día, rubio al siguiente, luego negro como la pez, un día trenzado a la africana, al siguiente a la china, luego recortado a la Garçon... Sus labios eran sucesivamente escarlatas, violetas, negros. Su rostro era lívido, luego sonrosado como un melocotón, luego bronceado como metal fundido. Acosada por los sueños de fuga y abandona, el hogar a los 16 años para vivir con su novio de 26... A los 18 volvió con dos hijos, a casa de su madre. Se sentó en el cuarto del que había huido tres años antes; desde las paredes la contemplaban las ajadas fotos de los astros populares de ayer. Dijo que se sentía como si tuviera 100 años. Había probado todo lo que la vida podía ofrecer. No quedaba nada.”⁶⁴

Así podemos contemplar que en ambos ejemplos, la “virtualidad del espacio” responde a circunstancias totalmente distintas. En el primer ejemplo, el caso del “primer mundo”, el espacio está comprimido a tal punto, que se desmaterializa, por lo tanto habita un espacio imaginario donde la libertad de movilidad no conoce límites. En cambio, la mujer del “segundo mundo”, detesta el espacio que reconoce como hogar, porque es real y la encarcela. Al sentirse esclavizada en el mundo físico, genera en respuesta actos de rebeldía fallida escenificando fugas imaginarias en donde ella es la actriz principal.

Aunque los contrastes que diferencian a los “turistas” de los “vagabundos” son abismales, estos dos mundos son interdependientes uno del otro, tanto en un sentido económico como existencial, pues “la línea divisoria entre ellos es tenue y es fácil cruzarla sin darse cuenta [...] entre los extremos se encuentra una gran parte, probablemente la mayor parte de la sociedad de consumidores-viajeros, que nunca tiene plena certeza de en donde están parados, en un momento dado y menos aún, de si conservarán su situación actual al día siguiente[...] Después de todo, los trabajos son temporarios, las acciones pueden cotizarse tanto en alta como en alza, las destrezas que uno posee se devalúan constantemente y las desplazan otras nuevas y mejores, los bienes atesorados se vuelven obsoletos en poco tiempo, vecindarios distinguidos, se tornan pretenciosos y vulgares, las sociedades existen hasta nuevo aviso[...]”⁶⁵ Es decir, para el “turista” convertirse en vagabundo, es un peligro latente que hay que sortear día a día. Si un “turista” puede convertirse en “vagabundo” de un día a otro, es porque no son tan distintos el uno del otro; ambos “tanto el turista como el vagabundo son consumidores, y en la época moderna tardía o postmoderna éstos son buscadores de sensaciones o coleccionistas de experiencias; su relación con el mundo es ante todo estética: lo perciben como alimento de la sensibilidad, una matriz de vivencias posibles (en el sentido ‘Erlebnisse’, un estado vivido por uno, a diferencia de ‘Erfahrungen’, cosas que le suceden a uno, una distinción fecunda que hace el idioma alemán)[...] Ambos saborean el mundo.”⁶⁶

La sociedad postmoderna jerarquizada consume en distintos circuitos de mercancías, pues cada circuito mercantil corresponde al potencial adquisitivo del consumidor en cuestión. Sin embargo, el “segundo mundo”, no desconoce los lujos del “primer mundo”, sino que los conoce de forma virtual. Es decir, no los experimenta y probablemente no los experimentará jamás, pero los identifica porque los ha visto por televisión o en la Web. Los medios masivos regidos por el mercado globalizado difunden imágenes del primer mundo, ponderando a “los ricos como objetos de adoración universal”⁶⁷, porque ellos “son los únicos que son capaces de elegir el contenido de su vida, los lugares de residencia transitoria [...] y la posibilidad de cambiar todo y sin esfuerzo.”⁶⁸ Así tenemos que, todo miembro del “segundo mundo”, admira y aspira con “llegar a tener” la vida de un “turista”. A la vez que para el “turista”, “la visión del vagabundo es aterradora”⁶⁹ un recordatorio indeseable, desagradable pues puede convertirse en él. Por ello y siendo que “la aclamada globalización” está estructurada para satisfacer los sueños y los deseos de los turistas⁷⁰, el mercado inmobiliario obtiene el permiso de la sociedad del “primer mundo” de exigir el exilio del “segundo mundo”, cuantas veces sea necesario, ya sea en guetos lejanos e infranqueables o en cárceles, pues de esta manera el “turista” tiene la oportunidad de deportar sus miedos. Para el turista, un mundo sin vagabundos es una utopía. Una satisfacción que el mercado, como tantas otras, sólo permite de manera parcial, pues si en el mundo no hubiese vagabundos, junto a quién podría compararse el turista, con respecto a quién sería privilegiado y más aún, quién sería su peor pesadilla que lo impulsaría a soportar las molestias y adversidades de su vida de turista. En conclusión, ambos mundos son co-dependientes.

Ambos mundos, pueden ser co-dependientes pero no fraternos. Pues, la vivencia “existencial” que se experimenta en cada uno es tan abismalmente abrupta que “no podrían hablar los residentes de uno y otro lado si se conocieran y se detuvieran a conversar, como observó Ludwing Wittgestein, ‘si los leones pudieran hablar no les entenderíamos.’”⁷¹ Por lo tanto, la incomunicación entre ellos crece a medida que la polarización entre el “primer mundo” y el “segundo mundo” se intensifica cuando la pobreza se agrava gradualmente.

⁶⁴ Seabrook, Jeremy, *LANDSCAPES OF POVERTY*, Blackwell, Oxford 1985, p.59.

⁶⁵ Bauman, Zygmunt. *LA GLOBALIZACIÓN. CONSECUENCIAS HUMANAS*. FCE. México 2001. p.127

⁶⁶ *Ibid.* p.124

⁶⁷ *Ibid.* p.125

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.* p.128

⁷⁰ *Ibid.* p.122

⁷¹ *Ibid.* p.114

1.2 MODERNIDAD LÍQUIDA, UN PERIODO APOCALÍPTICO DEL PROCESO DE PLANETIZACIÓN.

1.2.1 La “Era Planetaria”: Existencia, Globalización y Mundialización

El Planeta Tierra y la imagen que la humanidad tiene de este, ha marcado periodos del proceso histórico de la biosfera, cada uno con características específicas que implican procesos de adaptación y transformación en la estructuración mental humana, así como en la construcción de la realidad del planeta.

Si bien la imagen del planeta que la mente humana albergó durante milenios fue la de un plano alrededor del cual giraba el sol, las teorías de Copérnico, Kepler y Galileo junto al descubrimiento de América, generaron una nueva imagen del planeta para la humanidad: la de un cuerpo celeste esférico que gira alrededor del sol y en que coexistían dos “mundos” – Nuevo Mundo y Viejo Mundo- que se ignoraban mutuamente; dando inicio a la Era Planetaria.

El descubrimiento de América trajo consigo la “interacción planetaria”, pues al comunicarse el Antiguo mundo con el Nuevo Mundo, se inauguró el intercambio de seres, objetos e ideas provenientes de todas las partes del Planeta, creando el concepto de “movilidad planetaria o global” en “circuitos planetarios o globales”. Como resultado de las más variadas importaciones-exportaciones, la biosfera se transformó, adaptó, reorganizó y autorreguló; ahora poblada por cepas mestizas orgánicas, inorgánicas e ideológicas que migran constantemente en “circuitos planetarios”.

La “interacción planetaria” y el “mercado internacional”, nacieron juntos y siguen caminando de la mano, recreando el proceso de transformación constante que acompaña al Planeta y a la Humanidad desde entonces.

Por lo que incluso, hoy crean confusión entre los términos Globalización /Mundialización. Ambos utilizados frecuentemente como sinónimos, estableciendo solamente un matiz en la consideración del primero de origen anglosajón y del segundo preferido en los ámbitos europeos continentales, pero que implican una diferenciación más profunda. Globalización se refiere a un fenómeno esencialmente económico, se concreta como el proceso de integración económica internacional que tiene como rasgo característico la liberalización de los mercados financieros. Mientras que, Mundialización es un término genérico más amplio que el de globalización, en el que se abarcan los efectos multidimensionales de la “interrelación globalizada” regida por intereses mercantiles que inciden y transforman de manera recursiva y circular la realidad de los seres, objetos y entornos que habitan el Planeta Tierra. Creando redes económicas, culturales, demográficas, biológicas e ideológicas y propiciando procesos de uniformización mundial debido a su relación directa con los avances técnicos en el ámbito de la comunicación, ya que éstos han permitido la rapidez y una casi total inmediatez en los intercambios. Por lo tanto puede concluirse que el proceso de globalización se humanizó como Mundialización.

A su vez, la explotación de las colonias latinoamericanas y africanas trajo como consecuencia la constitución de las grandes compañías marítimas del siglo XVII. Aunque posteriormente, las colonias se emanciparan, el intercambio comercial internacional no cesó y los antes conquistados apropiaron el modelo ideológico de occidente, a lo que se le ha denominado “Occidentalización ideológica”.

Siguiendo el modelo de investigación del hombre ilustrado -el método científico-, se tendió a aislar el objeto de estudio de su entorno rechazando los vínculos e intercomunicaciones con su medio, y categorizándolo e insertándolo en disciplinas compartimentadas que valoraban lo objetivo y calculable e ignoraban lo subjetivo, individual y espiritual. El método científico, dictaminó los principios regidores del pensamiento y la realidad occidentalizada, a partir del conocimiento racional especializado de objetos-piezas sueltas, sin contexto, ni vinculación o interdependencia con las otras.

En el siglo XX, la imagen del Planeta dio un salto de lo imaginario a lo visible. Tras el 1°Sputni y el primer vuelo espacial Gagarin, gran parte de la humanidad pudo contemplar en las pantallas de televisión en 1969, la Tierra vista desde la Luna. La imagen visible del Planeta Tierra, hizo tangible la sensación de que existe un ente planetario al que pertenecemos. La incorporación de la presencia planetaria, como ente unificado en la conciencia de la humanidad inició la consolidación de la “identidad planetaria”.

La realidad espacio-temporal puntillista se ha mundializado, es decir que la realidad social, económica y cultural de la sociedad de consumo se interconectó, compartió e integró en espiral a velocidad vertiginosa en el Planeta Tierra, pues está presente en la “existencia” cada ser, cada objeto y cada rincón. *“No es solo que cada parte del mundo forme cada vez más parte del mundo, sino que el todo está más presente en cada una de sus partes. Eso se verifica no solo en las naciones o en los pueblos, sino en los individuos. Ahora cada parte recibe ya en sí o consume las informaciones y sustancias de todo el universo. De este modo el europeo despierta cada mañana conectando a su radio japonesa y recibe de ella los acontecimientos del mundo; erupciones volcánicas; temblores de tierra, golpes de estado, conferencias internacionales llegan hacia él mientras toma su té de India o China, a menos que no se trate de un moka de Etiopía, o una Arábica de Iberoamérica, se sumerge en un baño de espuma hecho de aceites tahitianos y utiliza una loción para después de bañar con aromas exóticos, se pone sus calcetas y calzoncillos de algodón egipcio.....El africano en su barrio, de barracas, no forma parte de ese circuito planetario de la comodidad, pero está igualmente en el circuito planetario. Sufre en su vida cotidiana los altibajos del mercado mundial que afectan las cotizaciones del cacao y el azúcar, las materias primas que su país produce. Fue expulsado de su poblado por procedimientos mundializados nacidos en occidente, especialmente los procesos de monocultivo industrial; era un campesino autosuficiente, y se ha convertido en un suburbano en búsqueda de un salario; sus necesidades se traducen ya en términos monetarios. Aspira al bienestar. Utiliza vajilla de aluminio o de plástico. Este africano, convertido en objeto del mercado mundial, se ha convertido en súbdito de un estado formado de acuerdo con el modelo occidental. Así para lo mejor y lo peor, todos nosotros ricos o pobres, llevamos en nosotros mismos, sin saberlo, el planeta entero. La mundialización es, al mismo tiempo, evidente, subconsciente y omnipresente.”*⁷²

⁷² Morin, Edgar. TIERRA PATRIA. Editorial Kairos. 2° edición. Barcelona 2005. p

1.2.2 Crisis Global: La existencia inmersa en estado de emergencia

Al definir las coordenadas del contexto socio-histórico de “Naturaleza al cubo”, apunte: “Modernidad Líquida puede definirse como un periodo socio-histórico que aparece cuando el modelo de la Modernidad Sólida (o Modernidad) establecido por la sociedad de productores es remplazado por el modelo de la Modernidad Líquida (o Postmoderna) conformado por la sociedad de consumidores del mercado global de bienes y que actualmente se encuentra ante una crisis ecológica y económica que amenaza con la aniquilación del Planeta Tierra”. Por lo que, puede notarse que hasta el momento sólo he abordado la primera parte de esa contextualización que va desde la “Modernidad Líquida...” hasta “global de bienes”, la segunda parte que continua: “y que actualmente se encuentra ante una crisis ecológica y económica que amenaza con la aniquilación del Planeta Tierra”, será objeto de análisis en el apartado siguiente.

Si entendemos que *“las crisis no son pues, los umbrales del caos, sino puntos en los que los sistemas sufren cambios estructurales drásticos porque la estructura que tenían hasta entonces les resultaba muy costosa y no podía mantener ya su funcionamiento.”*⁷³ Entonces, el término crisis pierde su denotación sensorial de un estado de “estrés al borde del abismo” y permite verlo bajo otra perspectiva menos sensorial y más intelectual, es decir, como una coyuntura donde la realidad socio-histórica anterior se vuelve inestable pero sujeta a evolución. Así, la comprensión de las problemáticas estructurales que requieren atención, se vuelve necesario, pues de ello dependerá el planteamiento de cambios críticos que deben realizarse a fin de solucionar el estado de crisis y continuar hacia un estado de realidad renovada.

*“Durante el siglo XX, la economía, la demografía, el desarrollo y la ecología, se han convertido en problemas que afectan en adelante, a todas las naciones y civilizaciones, es decir, al planeta en su conjunto.”*⁷⁴ Por ello, para referirse a las problemáticas postmodernas que provocan un estado de crisis global, Edgar Morin, lo hace bajo el término “agonía planetaria” y las clasifica bajo dos grandes rubros: “problemas de primera evidencia” y “problemas de segunda evidencia”. Los problemas de primera evidencia son cuatro: “el desajuste económico mundial”, “el desajuste demográfico mundial”, “la crisis ecológica” y “la crisis del desarrollo”. La investigación de “Naturaleza al cubo”, adopta la clasificación, desarrollando el contenido de cada una bajo una perspectiva propia y congruente a sus necesidades del discurso.

⁷³ Cerejido, Marcelino. LA VIDA EL TIEMPO Y LA MUERTE. FCE. p.32

⁷⁴ Morin, Edgar. TIERRA PATRIA. Editorial Kairos. 2° edición. Barcelona 2005. p. 75

1.2.2.1 Problemas de primera evidencia

1.2.2.1.1 El desajuste económico mundial

El mercado mundial, único soberano de la “Modernidad Líquida”, ha socavado y erosionado casi hasta su “desaparición” la soberanía de los Estados-Nación a través del *“chantaje, con el que las fuerzas del mercado contrarestan las políticas que favorecen y votan los electores, fuerzas que arrebatan a la ciudadanía su carácter de punto de referencia y árbitro definitivo de las normas políticas. Como resultado de esta tendencia. Se ha ensanchado la brecha entre poder actuar, que ahora se ha deslizado hacia los mercados, y la política que si bien sigue siendo dominio del Estado, es despojada progresivamente de su libertad de maniobra y su poder para fijar las reglas y arbitrar el juego.”*⁷⁵

Sin embargo, el mercado mundial es un soberano muy distinto al Estado-Nación, pues a diferencia de éste no está constituido por poder legislativo, ejecutivo y judicial, ni posee complejos burocráticos, por lo que su poder no reside en nadie ni en ningún sitio, no tiene domicilio ni instancias de apelación. Por lo tanto, es un soberano “autoritario” que no atiende a las voces de los electores, no recibe trámites, ni da solución a demandas; sus veredictos aplican la fórmula NHA -“No Hay Alternativa”-.

La soberanía del mercado mundial se basa en la expedición de veredictos de exclusión, es decir, en dictaminar quien pertenece “hasta nuevo aviso” a la “sociedad de consumo” y quien no, o bien, en señalar quien tiene permiso “hasta nuevo aviso” de ser un “turista” y quién no.

El “mercado mundial”, entidad abstracta creada a partir de la matematización y formalización rigurosa de la economía complejizada por la infinita cantidad de redes financieras globales que la constituyen, se originó gracias al desarrollo histórico humano que le dio la oportunidad de desarrollarse hasta que su “existencia” se hizo evidente y omnipresente. Como cualquier otro sistema auto-organizador -capaz de producirse y regularse a sí mismo-, el mercado mundial creó a la par de su propio desarrollo una auto-eco-organización, es decir un sistema autónomo (las leyes del mercado) que da organización u orden a un ecosistema (la sociedad de consumo) para su auto confirmación (renovar su infinita de existencia) .

El desajuste económico mundial postmoderno radica en que “el mercado mundial”, una abstracción económica, encierra en su dinamismo todo el contexto social, cultural y político de su ecosistema (la sociedad de consumo) tratándolo como bien de cambio. Es decir, asume que el ecosistema del cual depende debe regirse bajo reglas económicas, sin importarle que la naturaleza de ecosistema no corresponde a un sistema abstracto sino a un sistema de vida biológico. Este gran desajuste *“no sólo crea un proceso multiforme de la degradación de la biosfera; sino también un proceso multiforme de la degradación de la psicosfera, es decir, de nuestras vidas mentales, afectivas, morales, y todo eso produce consecuencias en cadena y en círculo.”*⁷⁶

La capacidad de auto-regulación del mercado mundial genera oscilaciones entre estados crisis y no crisis, en busca de una “homeostasis económica” para el desarrollo económico, sin embargo éste dinamismo que no contempla movimientos que promuevan la sanación de la biosfera o la psicosfera, es decir jamás atiende las destrucciones ecológicas ni los daños humanos, culturales, morales o sociales; pues son considerados simples “daños colaterales”.

1.2.2.1.2 El desajuste demográfico mundial

El biólogo E.O.Wilson, asegura que *“el patrón de crecimiento demográfico en el siglo XX, se dio a una tasa más bacteriológica que primate”*⁷⁷, pues en 1800 había mil millones de humanos, en cambio hoy hay 7 mil millones. Por lo que, se calcula que *“la biomasa humana es 100 veces mayor que la de cualquier otra especie de animales grandes que haya existido alguna vez en la Tierra.”*⁷⁸

Además del preocupante y extraordinario número de 7 mil millones, aún más preocupante resulta saber que la mayoría de esos 7 mil millones son personas que pertenecen a países pobres. Los países ricos registran disminución en su tasa de natalidad, mientras en países pobres aumenta.

La disminución de mortalidad infantil y materna debido a los avances médicos en países pobres como: la instauración de medidas preventivas -atención médica gratuita por instituciones nacionales e internacionales-, bajo el concepto de “programas sociales” ha permitido este crecimiento exponencial. Sin embargo, cada vez es más evidente, el crecimiento exponencial de la “infraclase y lo incosteable que resulta la manutención de poblaciones tan grandes que ven transcurrir su existencia sumergidas en la escasez de las posibilidades de sobrevivencia y superación.

⁷⁵ Bauman, Zygmunt. VIDA DE CONSUMO. FCE. México 2007. p.94

⁷⁶ Morin, Edgar. TIERRA PATRIA. Editorial Kairos. 2° edición. Barcelona 2005. p. 77

⁷⁷ Kolbert, Elizabeth. BIENVENIDO AL ANTROPOCENO LA ERA DEL HOMBRE. En *Nathional Geographic en Español*. Marzo 2011. Vol.28. Número 3. P.12

⁷⁸ Ibid.

1.2.2.1.3 Crisis universal del futuro

La idea de “progreso” tiene su antecedente en “los ideales de perfeccionamiento” de las antiguas civilizaciones griegas y judías, transfiriéndose después al cristianismo. La concepción teocentrista, afirmaba que Dios es el verdadero protagonista de la historia, pues todo ocurre dentro de su plan preconcebido para la salvación del hombre, así el hombre sólo puede aspirar a participar de lo que la Divina Providencia le concede. Bajo esta perspectiva “providencialista”, el hombre es un ser insignificante cuya existencia está limitada por la voluntad divina y su historia está subordinada a fuerzas externas que le imponen un destino. En ella, la idea de progreso carece de sentido.

La superación del providencialismo ocurrió durante la crisis secular del siglo XIV, que remplazo el teocentrismo por el antropocentrismo a principios del siglo XVI. El antropocentrismo, doctrina dominante del Renacimiento, situó al ser humano como el centro del cosmos y dueño de su destino, es decir, gestó la idea de un hombre libre, creador de su historia terrenal y responsable de su propia perfección.

Posteriormente, la Crisis de la Conciencia Europea a finales del siglo XVII y la Ilustración del XVIII, crearon un ambiente intelectual bajo dos pares filosóficos opuestos: racionalismo y empirismo. El racionalismo, formulado por René Descartes, contempla a la razón, como fundamento en la adquisición del conocimiento científico y técnico. Mientras para el empirismo, se basa en la experiencia adquirida por la percepción sensorial. Durante el siglo XIX, surgen doctrinas positivistas Saint-Simon y Auguste Comte que afirman como único conocimiento verdadero, al conocimiento científico que surge de la afirmación positiva de las teorías a través del método científico, es decir de un marco analítico de hechos comprobados y verificados por la experiencia.

La idea de progreso de la Modernidad Sólida, se forjó bajo la ideología antropocéntrica derivada del Renacimiento, el principio fundamental de la razón promovido por la Ilustración y las doctrinas positivistas de Auguste Comte. De allí que, la idea de “progreso” en su versión moderna, sea entendida como el desarrollo histórico de la humanidad dentro de un proceso de perfección o mejora constante impulsado por la ciencia, la técnica y la razón, que culminará en un futuro remoto en el que la condición humana será plena.

Aunque la civilización humana comenzó desde que el hombre pudo dominar la naturaleza activamente, fue en la época industrial de la Modernidad Sólida cuando la fuerza de trabajo animal y humana se sustituyó por la energía mecánica y nuclear, creando la ilusión de dominio y explotación ilimitada de la naturaleza para lograr una producción infinita y en consecuencia la posibilidad de ejercer un consumo sin fronteras que proveería a la humanidad de abundancia, felicidad y libertad.

La fe moderna en la producción y el consumo sin límites, sembró las bases de la ideología dominante del capitalismo y la ciencia que se extenderían a nivel global gracias a la “occidentalización del pensamiento”, promovida por el Imperialismo Europeo. La idea de “progreso” difundida mundialmente, implicaba la acumulación de conocimientos, técnicas, fuerzas productivas o riquezas que se sumaban gradualmente a lo largo del desarrollo de la humanidad y que le permiten acercarse cada vez más a un estado de armonía y perfección. Por lo que, “tener más” se convirtió en el equivalente a “ser mejor” y el destino final del hombre se mudó del “paraíso celestial prometido por el creador” a un “futuro terrenal prometido por el progreso”.

Los positivistas profetizaron acertadamente que la última fase del progreso humano donde la humanidad obtendría el gran florecimiento prometido sería habitada por la “sociedad positiva” -misma a la que Zygmunt Bauman reconoce como “sociedad de productores”- caracterizada por su “sociocracia” y su “sociolatría”. El término “sociocracia” alude a una “sociedad positiva” o “sociedad de productores” que ejecuta grandes obras guiada por “científicos” o “desarrollistas”, quienes planifican la organización productiva. Mientras que el término “sociolatría”, se refiere a una sociedad que practica una nueva religión: la “religión de la humanidad” (para los positivistas) o la “religión del Progreso” (para Erich Fromm). Por eso, la “sociedad de productores” de la época industrial *“suponía que lograr riquezas y comodidades para todos, se traduciría en una felicidad sin límites para todos. La trinidad ‘producción ilimitada, libertad absoluta y felicidad sin restricciones’ formaba el núcleo de la nueva religión: el Progreso, y la nueva Ciudad Terrenal del Progreso remplazaría a la ciudad de Dios. No es extraño que está nueva religión infundiera energías, vitalidad y esperanza en sus creyentes.”*⁷⁹

Al miembro de la “sociedad de productores” se le ofreció un “tiempo con movimiento ascendente”, es decir se anularon los vínculos con el pasado compensándolo con la promesa de un futuro prometedor y prometido: un “paraíso socialista”. Así, la fe en el progreso se convirtió en fundamento de la ideología democrática-capitalista occidental de la Modernidad Sólida.

⁷⁹ Fromm, Erich. *¿TENER O SER?. FCE. México 2006. p.21*

Las dos guerras mundiales frenaron el progreso ascendente, pero la sociedad industrial no dejó de tener fe, pues consideró a estos sucesos como reacciones tardías del capitalismo y el imperialismo que no invalidaban la promesa de prosperidad progresista, por lo que en los años de posguerra, la fe en el progreso se renovó. *“Pero todo cambia a partir de los años 1970. El radiante porvenir zozobra: la revolución socialista revela su dantesco rostro en la URSS, China y Vietnam, Camboya e incluso Cuba, considerada durante largo tiempo como “un paraíso socialista de bolsillo”. Luego el sistema totalitario implota en la URSS y se descompone por todas partes, la fe en el “futuro socialista”. En el Oeste, la crisis cultural de 1968 se ve enseguida, en 1973, por el empantanamiento de las economías occidentales en una fase depresiva de larga duración. Finalmente en el tercer mundo los fracasos del desarrollo desembocan en regresiones, estancamientos, hambrunas, guerras civiles/tribales/religiosas.”*⁸⁰

Al desvanecerse la fe en el “futuro socialista” la gran promesa de la religión industrial quedó invalidada. Invalidando también el sueño humano de vivir su vida en libertad absoluta y compartiendo un bienestar colectivo. La concepción del hombre sobre sí mismo cambió, considerándose ahora como una pieza más del engranaje burocrático manipulado por las instancias gubernamentales, los intereses industriales y los medios masivos de comunicación. La aspiración a una “felicidad sin restricciones”, también quedó como un objetivo aspiracional no concluido ni aún posible debido al egoísmo, egotismo y la avaricia individualista y nacionalista fomentada por el sistema, pues *“tras treinta años años consagrados al desarrollo, subsiste el gran desequilibrio Norte/Sur y se agravan las desigualdades. El 25% de la población del globo, que vive en los países ricos, consume el 75 % de la energía; las grandes potencias conservan el monopolio de la alta tecnología y se apropian incluso del poder cognoscitivo y manipulador sobre el capital genético de las especies vivas, incluida la humana. El mundo desarrollado destruye sus excedentes agrícolas y pone sus tierras en barbecho mientras que en el mundo pobre se multiplican las carestías y las hambrunas. Donde hay guerras civiles o desastres naturales, la fugaz ayuda caritativa es devorada por parásitos burocráticos o negociantes. El Tercer Mundo sigue sufriendo la explotación económica, pero también padece la ceguera, el pensamiento obtuso y el subdesarrollo moral e intelectual del mundo desarrollado.”*⁸¹

La viabilidad de una producción ilimitada y un crecimiento económico ascendente infinito, quedó desenmascarada ante la revelación de daños y contaminaciones masivas provocados en la biosfera debido a la industrialización, haciendo evidente el carácter finito y limitado de los recursos no renovables del Planeta. También la confianza social mundial en la tríada providencial ciencia/técnica/industria se disolvió, debido al uso corroido de la ciencia nuclear en el ataque nuclear a Hiroshima y Nagasaki. La tríada providencial, antes concebida como una herramienta proveedora de vías hacia el bienestar humano, ahora provocaba el miedo, la desconfianza y el recelo de la sociedad. El temor de la sociedad de convertirse en víctima de la ciencia aumentó en los 80's con el descubrimiento del ADN, pues la posibilidad de la manipulación y sometimiento genético humano o la creación de armas biológicas para la aniquilación humana quedó latente.

La religión progresista y la “Modernidad sólida” se desplomaron y al hacerlo, empezó a generalizarse en la humanidad un *“sentimiento difuso o agudo, de la pérdida del futuro. Se instala por todas partes la conciencia de que no estamos ya en la penúltima etapa de la historia, donde ésta va a obtener su gran florecimiento. Se advierte por todas partes que no nos dirigimos hacia un radiante porvenir, ni siquiera a un porvenir feliz.”*⁸² Así la superación del providencialismo del siglo XIV, obtuvo su versión moderna en la superación de la religión progresista, pues comporta al igual que la anterior la emancipación individual y la secularización de valores. *“Pero en adelante, el individualismo ya no sólo significa autonomía y emancipación, significa también atomización y anonimación. La secularización no sólo significa liberación con respecto a los dogmas religiosos, significa también pérdida de los fundamentos, angustias, dudas, nostalgias de las grandes certidumbres. La diferenciación de los grandes valores ya no solo desemboca en la autonomía moral, la exaltación estética, la libre búsqueda de la verdad desemboca también en la desmoralización, el frívolo esteticismo, el nihilismo.”*⁸³ Dando inicio al actual periodo en la historia del hombre, la “Modernidad Líquida”, en el que la “sociedad de productores” es remplazado por “la sociedad de consumidores”, la “religión progresista” por la “religión consumista”, el presente vívido en pos de un “futuro prometido” en un “paraíso terrenal socialista” por un “presente eterno” en un “paraíso terrenal consumista”.

La sociedad industrial era sometida al trabajo disciplinado, obsesivo y excesivo bajo la gran promesa de progreso y desarrollo para todos a futuro, es decir para la construcción del bienestar óptimo de la humanidad o “vivere bene” (buen vivir o calidad de vida). Por eso, era necesario que el “presente” se supeditara a ser sólo un medio en beneficio del “futuro”, por lo que la “sociedad de productores” renuncia al gozo y gratificación inmediata individual y prefiere los valores eternos y supra-individuales. En cambio, en “la sociedad de consumidores” cada miembro es sometido al consumo disciplinado, obsesivo y excesivo, bajo la gran promesa de la felicidad individual absoluta de cada presente vivido, *“pues el secreto de todo sistema social duradero (vale decir, capaz de reproducirse a sí mismo exitosamente) consiste en saber dar a sus “prerrequisitos funcionales” la forma de móviles del comportamiento de sus actores. Por decirlo de otra manera, el secreto de toda “socialización” exitosa reside en hacer que los individuos deseen hacer lo que es necesario para que el sistema logre auto reproducirse. Esto puede realizarse abierta y explícitamente, reuniendo apoyo en pos del interés “de todos” como en un estado o en un país, a través de un proceso al que han llamado de muy diversas maneras “movilización espiritual”, “educación republicana” o “adoctrinamiento ideológico”- tal y como se efectúa durante la fase “sólida” de la modernidad, en la “sociedad de productores”. O puede producirse subrepticia y oblicuamente, inculcando o imponiendo, más o menos por la fuerza, ciertos patrones de comportamiento para la solución de problemas que, una vez adoptados y acatados (y deben ser acatados ya que las opciones alternativas escasean y se desvanecen), hacen posible la monótona reproducción del sistema, como sucede en la fase “líquida” de la modernidad, que casualmente es la era de la sociedad de consumidores.”*⁸⁴

La “religión progresista” de la “modernidad sólida” eliminó el “pasado” de la secuencia natural del tiempo: presente, pasado y futuro; para responder a las necesidades de desarrollo y progreso propias de la época industrial. La “religión consumista”, sucesora de la “religión progresista”, anuló el “futuro”; debido a que la humanidad perdió la fe en un futuro prodigioso, pues se sentía engañada y evitó *“hacer encajar la producción del sistema con sus motivaciones personales, por considerarlo un despilfarro, algo sumamente oneroso, y por sobre todas las cosas, abominablemente opresivo, pues va en contra de las “naturales” inclinaciones humanas.”*⁸⁵ Por ello, en la “Modernidad Líquida” sólo existe el presente.

⁸⁰ Morin, Edgar. TIERRA PATRIA. Editorial Kairos. 2º edición. Barcelona 2005. p. 89

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid. p.91

⁸³ Ibid. p.90

⁸⁴ Bauman, Zygmunt. VIDA DE CONSUMO. FCE. México 2007. p.97

⁸⁵ Ibid. p. 98

Sólo la aspiración a la felicidad sobrevivió, pero para lograrlo tuvo que mutar de la “felicidad ilimitada” a la “felicidad inmediata”. El concepto de “felicidad” occidental, proveniente de la Antigua Grecia -con excepción de la concepción de Aristipo, discípulo de Sócrates- que sigue vigente hasta la “Modernidad Sólida” se basaba en el “vivere bene” o “el bien vivir”, cuyo terminología moderna es: “calidad de vida”. *El elemento esencial de su pensamiento era la distinción entre aquellas necesidades (deseos) que solo se sienten subjetivamente y cuya satisfacción produce un placer momentáneo, y las necesidades que están enraizadas en la naturaleza humana y cuya satisfacción fomenta el desarrollo humano y produce “eudamonia”, o sea, bienestar. En otras palabras, se preocupaban de distinguir entre las necesidades puramente subjetivas y las necesidades objetivamente válidas: una parte de las primeras es dañosa para el desarrollo humano, y las segundas están en armonía con los requerimientos de la naturaleza.*”⁸⁶

El concepto de felicidad, sufrió una reconversión cuando la idea de “bienestar”, dejó de significar “bienestar colectivo” para significar “bienestar individual” y los límites entre necesidades puramente subjetivas y necesidades objetivamente válidas se borraron. La concepción de “felicidad” que reina en la “Modernidad Líquida” proviene del filósofo hedonista griego Aristipo - de la primera mitad e del siglo IV a. de c., *“quien enseñó que sentir el máximo placer corporal constituye la meta de la vida, y que la felicidad es la suma de los placeres gozados...la existencia de un deseo es la base del derecho para satisfacerlo, y así conseguir la meta de la vida: el placer.”*⁸⁷

Aunque Aristipo no fue el único filósofo hedonista, su teoría de que la meta de la vida está en la satisfacción de todos los deseos humanos, creó una posición radical y única que no alberga valores metafísicos, a diferencia de otros filósofos hedonistas como Epicuro, que consideraba que el placer significa “ausencia de dolor” y “tranquilidad del alma”.

La “felicidad” desarraigada de valores metafísicos, vínculos supraindividuales e identificación de límites objetivos y subjetivos, produjo la consecuente reconversión del concepto de “ganancia del alma” en “ganancia material y económica”, inaugurando un *“periodo en el que la clase media se libró no sólo de los grilletes políticos, sino de todos los vínculos con el amor y la solidaridad, y creyó que vivir sólo para uno mismo significaba ser más y no menos.”*⁸⁸ Permitiendo que el hombre industrial de la “sociedad de productores” que soñaba con él “paraíso terrenal socialista” cediera su lugar al hombre atomizado que tiene la posibilidad de vivir “paraíso terrenal consumista” siempre y cuando cumpla con su rol de consumidor en buena medida durante toda su existencia.

Aunque las fases “Sólida” y “Líquida” de Modernidad contemplan actitudes y concepciones humanas distintas y contradictorias, ambas versiones han tenido como finalidad alimentar al sistema económico, ya sea mediante el trabajo rutinario en conjunto o mediante el consumismo de bienes y servicios.

⁸⁶ Fromm, Erich. *¿TENER O SER?. FCE. México 2006. p.23*

⁸⁷ *Ibíd. p.24*

⁸⁸ *Ibíd.*

1.2.2.1.4 El desajuste ecológico mundial

El desajuste ecológico mundial ocasionado por el calentamiento global - aumento del promedio mundial de la temperatura atmosférica y oceánica -registrado desde mediados del siglo XX, ha inspirado los inicios de la conciencia ecológica.

Debido al aumento de temperatura en el sistema climático del Planeta Tierra, en 1968 se reunió un equipo multidisciplinario integrado por 35 representantes de 30 países, al que se denominó Club de Roma. En 1972, el Club de Roma editó su primer informe de trabajo titulado "Los límites del crecimiento" bajo autoría tutelar de Donella Meadows, por lo que también se le ha llamado "Informe Meadows". Con un simulador informático -programa World3- se recreó como sería dentro de 100 años, el crecimiento poblacional, el crecimiento económico y el incremento en la huella ecológica de la población sobre el Planeta Tierra. El resultado del simulador permitió concluir que los recursos del Planeta Tierra son limitados y no renovables, y que las dinámicas de crecimiento exponencial de la población mundial humana y productos per cápita no son sostenibles. Por lo que, si se mantiene el aumento exponencial podrían alcanzarse los límites absolutos de crecimiento ocasionando colapso de la producción agrícola e industrial debido al agotamiento progresivo de los recursos naturales del Planeta. Dicho colapso, generaría su vez un decrecimiento en la población humana. Como posible solución, el informe propone el "crecimiento cero" (o estado estacionario), es decir la modificación de la tasa de desarrollo para alcanzar la regeneración y estabilidad ecológica.

Debido al estado de emergencia descrito por el informe Meadows, del 5 al 16 de junio de 1972 se celebró la Conferencia de Estocolmo -o Conferencia de Naciones Unidas sobre el Medio Humano-, primera conferencia de la ONU sobre cuestiones ambientales internacionales. A ella, asistieron 113 países, 19 organismos intergubernamentales y poco más de 400 organizaciones no gubernamentales, por lo que se le considera el comienzo de una conciencia moderna política y pública sobre los problemas ambientales globales. Su impacto se vio reflejado en la creación de dos programas internacionales de investigación interdisciplinaria que permiten el planteamiento de estrategias ecológicas, sociales, políticas y económicas para asegurar la conservación de la biodiversidad y el uso sustentable de recursos naturales como medios de vida para sus poblaciones: el Programa de Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA ó UNEP, por sus siglas en inglés, United Nations Environment Programme) de la ONU y el Programa Sobre el Hombre y la Biosfera (MAB por su sigla en inglés) de la UNESCO.

En 1980, aparecieron degradaciones ecológicas importantes:

" 1. Las grandes catástrofes locales con amplias consecuencias: Seveso, Bhopal, Three Mile Island, Chernobyl, desecación del mar de Aral, contaminación del lago Baikal, ciudades al borde de la asfixia (México, Atenas). Se advierte que la amenaza ecológica ignora las fronteras nacionales: la contaminación del Rin afecta a Suiza, Francia, Alemania, los Países Bajos y el mar del Norte. Chernobyl invadió y luego desbordó el continente europeo.
2. Los problemas más generales. En los países industrializados: contaminación de las aguas, incluidas las capas freáticas; envenenamiento de los suelos por el exceso de pesticidas y fertilizantes; urbanización masiva de regiones ecológicamente frágiles (como las zonas costeras); lluvias ácidas; almacenamiento de desechos nocivos. En los países no industrializados: desertización, deforestación, erosión y salinización de los suelos, inundaciones, urbanización salvaje de megalópolis envenenadas por el dióxido de azufre (que favorece el asma), el monóxido de carbono (que produce trastornos cerebrales y cardíacos) y el bióxido de nitrógeno (inmunodepresor).
*3. Los problemas globales que afectan al planeta en su conjunto: emisiones de CO2 que intensifican el efecto invernadero, envenenando los microorganismos que hacen la limpieza, alterando importantes ciclos vitales; lenta destrucción de la capa estratosférica de ozono, agujero de ozono en el Antártico, exceso de ozono en la troposfera (parte más baja de la atmósfera)."*⁸⁹

Por lo que, el Programa de Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA ó UNEP) y la Organización Meteorológica Mundial (OMM o WMO por sus siglas en inglés, World Meteorological Organization) establecieron el Panel Intergubernamental del Cambio Climático o Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático (conocido por el acrónimo en inglés IPCC, Intergovernmental Panel on Climate Change) en 1988. El objetivo principal del IPCC es analizar la información científica, técnica y socioeconómica recabada por los investigadores para la comprensión del cambio climático de origen antropogénico, es decir efectos climáticos que se consideran resultado de actividades humanas, así como sus posibles repercusiones, riesgos para el hombre o la biosfera y las posibilidades de atenuación o de adaptación que se pronostican.

El IPCC rindió su Primer Informe de Evaluación (FAR) en 1990, sustentando científicamente la necesidad de reforzar la conciencia pública a escala mundial sobre los problemas relacionados con el cambio climático y la importancia de tratar de estabilizar las emisiones de gases de efecto invernadero a un nivel aceptable, por lo que convocó a la Convención Marco sobre el Cambio Climático (CMCC), en 1992.

En ese mismo año y casi 20 años después de la publicación del primer informe "Los límites del crecimiento", Club Roma actualizó y publicó una nueva versión del informe titulado "Más allá de los límites del crecimiento", en donde con base en registros estadístico se expone que la humanidad para esos momentos ya había superado la capacidad de carga del planeta, es decir se habían alcanzado ya los límites absolutos de crecimiento que el planeta podía sostener.

El CMCC que entró en vigor hacia 1994, tras ser aprobada por 150 países en Río de Janeiro durante la "Conferencia de Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo", también conocida como "Cumbre de la Tierra", acota en el tercer principio de su declaración el término en inglés "sustainable development", traducido al español como "desarrollo sostenible", "desarrollo perdurable" o "desarrollo sustentable" que refiere al desarrollo socio-económico capaz de satisfacer las necesidades de las generaciones presentes sin producir impactos negativos sobre la naturaleza, por lo que no se comprometen las posibilidades del futuro para atender las propias. El desarrollo sostenible contempla el equilibrio de tres factores: ecológico (medio ambiente), económico (bonanza económica) y social (bienestar social).

⁸⁹ Morin, Edgar. TIERRA PATRIA. Editorial Kairos. 2ª edición. Barcelona 2005. p.80

En el Segundo informe de evaluación (SAR) del IPCC, la colaboración investigativa proporcionó el material para profundizar el conocimiento sobre el calentamiento global, dando lugar a los acuerdos del Protocolo de Kioto, el cual se comenzó a redactar en 1997 y se concluyó en 1998, pero no entró en vigor hasta el 2004. Su objetivo era reducir 5% las emisiones de los gases de efecto invernadero -dióxido de carbono (CO₂), gas metano (CH₄) y óxido nitroso (N₂O), Hidrofluorocarbonos (HFC), Perfluorocarbonos (PFC) y Hexafluoruro de azufre (SF₆) en el periodo 2008 – 2012. También se adoptó un plan detallado de acciones a nivel mundial para el siglo XXI, llamado Programa 21 (Agenda 21 en inglés) en el que se incluyó la Declaración sobre los Bosques y el Convenio sobre la Diversidad Biológica (CDB).

El Tercer informe de evaluación (TAR) del IPCC en 2001, está constituido por diversas investigaciones científicas sobre los efectos del cambio climático, adaptación de ecosistemas y su vulnerabilidad, así como medidas para la mitigación, entre las cuáles se abordan cuestiones científicas y técnicas para la creación y diseño de políticas. En 2004, Club Roma publicó una versión actualizada e integral de sus dos informes anteriores, titulada “Los límites del crecimiento: 30 años después”, en el que se hace hincapié sobre el alarmante agotamiento de recursos planetarios a consecuencia del imparable crecimiento poblacional, industrial y económico. Para el 2005, se convocó en Montreal a todos los países que habían ratificado el protocolo de Kioto y se invitó a otros países -Estados Unidos, China e India- a sumarse al pre-acuerdo de un nuevo protocolo que entraría en vigor en 2012, cuando la fecha de caducidad del Protocolo de Kioto expira.

El Cuarto informe de evaluación (AR4) del IPCC se inició en 2003, pero se completó hasta 2007, en él se pronostican fuertes desastres naturales augurando un futuro desastroso para la humanidad, por lo que se incentiva al uso de energía renovable en sustitución de la quema de combustibles fósiles, implicando drásticos cambios en los países que basan su crecimiento económico en estos productos.

A pesar de los múltiples acuerdos políticos, científicos y económicos a nivel mundial; el deterioro de la biósfera continúa agudizándose, por lo que Erich Fromm declara que *“los gobernantes hacen muchas cosas que les permiten fingir que están actuando eficazmente para evitar una catástrofe: sus interminables conferencias, sus resoluciones y conversaciones sobre desarme causan la impresión de que los problemas se han identificado y de que se está haciendo algo para resolverlos, Sin embargo, no hacen nada realmente importante, pero gobernantes y gobernados anestesian sus conciencias y su voluntad de sobrevivir, aparentando que conocen el camino y que avanzan en la dirección correcta.”*⁹⁰ Y continúa diciendo que aunque *“todos los datos mencionados aquí han sido publicados y son bien conocidos. Lo casi increíble es que no se haya hecho un verdadero esfuerzo por evitar lo que parece un decreto final del destino. Aunque en la vida privada nadie, excepto un loco, permanecería pasivo ante la amenaza de su existencia, los encargados de los asuntos públicos no hacen nada, y los que les han confiado su destino les permiten permanecer inactivos. ¿Es posible que hayamos perdido el instinto más fuerte de todos los instintos, el de la conservación?”*⁹¹

La pasividad de la humanidad postmoderna que supera el instinto de conservación, se debe a que el hombre actual cree falsamente que el Planeta y su biosfera tiene una dinámica similar a la de un gran centro comercial en la que *“el mundo es percibido por sus habitantes, los consumidores, como un enorme contenedor de piezas de repuesto. El depósito de repuestos es constante y generosamente reaprovisionado y se confía que así será siempre, aunque haya escasez temporal de mercadería.”*⁹² Es decir, que la cosmovisión no contempla el hecho de que los recursos naturales tienen límites y son no renovables, y por lo tanto pueden agotarse.

Los llamados ecologistas y ambientalistas, se diluyen debido a la individualización promovida por la cultura consumista, pues los hombres postmodernos *“están tan egoístamente preocupado por sus asuntos particulares que prestan muy poca atención a los problemas que trascienden el terreno personal ”*⁹³, además de que las medidas de cambio estructural necesarias implicarían *“cambios tan enormes que la gente prefiere una catástrofe futura al sacrificio que tendría que hacer hoy día.”*⁹⁴ Y a esto, se suma la inexistencia de un modelo social enteramente nuevo que planté una alternativa realista, universal e integral. Así, continuamos destruyendo uno a uno los sistemas de defensa del organismo planetario.

⁹⁰ Fromm, Erich. *¿TENER O SER?. FCE. México 2006. p.29*

⁹¹ *Ibíd. p. 28*

⁹² Bauman, Zygmunt. *VIDA DE CONSUMO. FCE. México 2007. p.140*

⁹³ Fromm, Erich. *¿TENER O SER?. FCE. México 2006. p. 29*

⁹⁴ *Ibíd.*

1.2.3 Modificaciones estructurales necesarias para la superación del estado de crisis de la Modernidad Líquida

El estado de crisis postmoderna se hace tangible en las problemáticas globales en los que se encuentra inmersa la existencia, revelando que el modelo “Moderno Líquido” evolucionará y cederá su lugar a otro modelo que prometa solucionar el desequilibrio actual a partir del reordenamiento y renovación de la realidad.

La creación, estructuración e instauración de un modelo nuevo, bajo el cual transcurra la existencia humana y del Planeta en un futuro próximo, requerirá de un cambio humano radical. Pues hoy, *“la necesidad de un profundo cambio humano no sólo es una demanda ética o religiosa, ni sólo una demanda psicológica que impone la naturaleza patógena de nuestro actual carácter social, sino que también es una condición para que sobreviva la especie humana [...]. Por primera vez en la historia, la supervivencia física de la especie depende de un cambio radical del corazón humano. Sin embargo, esto sólo será posible hasta el grado en que ocurran grandes cambios sociales y económicos que le den al corazón humano la oportunidad de cambiar, el valor y la visión para lograrlo”*.⁹⁵

El compromiso humano que esta realidad futura implica, hace del hombre actual un “superhombre”, quien a imagen y semejanza de Dios, tiene en sus manos la creación de una nueva época de la historia de la evolución del Planeta. De la toma de “superdecisiones” sabias, responsables y éticas dependerá la existencia y sobrevivencia de cualquier ser habitante de la biosfera planetaria, por lo que es de suma importancia que sean dirigidos procesos de estructuración integrales que fomenten de manera constructiva, la conciencia de la solidaridad ecológica y el sentimiento de unidad humano para disolución de enemistades, egoísmos, y discriminaciones entre los hombres con el propósito de construir una identidad humana solidaria, igualitaria, y unida que responda a la necesidades de sanación, cooperación y aporte de propuestas transdisciplinarias a nivel global).

La existencia del “superhombre” subyace ante una situación nueva, nunca antes experimentada por ningún otro hombre en el pasado, se trata de una realidad que obliga al hombre a indagar, reflexionar, y meditar sobre aspectos del ser interno (identidad, psicosfera, ética y espiritualidad) y externos (vínculos de relación con la biosfera e interhumanas), pues sólo a través del conocimiento de sí mismo y de su entorno podrá consolidar la estructura de un modelo socio-histórico en el que las necesidades humanas puedan proveerse y sustentarse sin causar deterioro o daño al Planeta y a sus semejantes.

Por ello, Albert Schweitzer, al recibir el Premio Nobel de la Paz en 1952 *“desafío al mundo a atreverse a enfrentar la situación... El hombre se ha convertido en un superhombre... pero el superhombre con su poder sobrehumano no ha alcanzado el nivel de la razón sobrehumana. En la medida en que su poder aumente se convertirá más en un pobre hombre... Debe despertar nuestra conciencia el hecho de que todos nos volvemos más inhumanos a medida que nos convertimos en superhombres.”*⁹⁶ Para que la razón humana alcance el nivel de la razón sobrehumana, Edgar Morin, afirma que será pertinente superar ideas difundidas por la Occidentalización Ideológica y sustituirlas por una “reforma del pensamiento” a nivel global.

*“La historia bíblica de Adán y Eva, contiene una profunda lección que difícilmente se capta en una lectura superficial. Después de que comieron del “fruto del árbol de la sabiduría”, el mundo cambió. El nuevo mundo fue modelado por el conocimiento, no por la orden de Dios.”*⁹⁷ Durante la Modernidad en ambas fases -líquida y sólida-, el hombre adjudicó progresivamente el lugar de Dios, creyendo que se convertiría en el soberano del universo a través de la dominación de la Naturaleza. El conocimiento y la razón fueron usados como símbolos de supremacía humana y como herramientas de control, dominación y explotación de la biosfera terrestre. Por ello, el hombre moderno, a pesar de los descubrimientos develados por la física moderna, la astrofísica y la paleontología entre 1950 y 1970 que mostraron al planeta y al espacio-tiempo como partes de un proceso dinámico en expansión; no sustituyó en su conciencia la idea mecanicista newtoneano de un universo perfecto, armonioso, predecible y perpetuo por toda la eternidad. Por lo que, siguió presente en la mente de los hombres hasta comienzos del siglo XX.

En cambio, la “reforma del pensamiento” propone que el conocimiento y la razón humana sean empleados como herramientas de comprensión entre el hombre y su entorno. La sustitución de la ciencia mecanicista moderna por una cosmovisión que albergue en la mente de los superhombres, la idea de que *“la tierra no es la suma de un planeta físico más la biosfera más la humanidad. La tierra es una totalidad compleja física - biológica- antropológica donde la vida es una emergencia de la historia, de la Tierra y el hombre una emergencia de la vida terrestre”*⁹⁸, permitirá al superhombre concebirse a sí mismo como parte inseparable de un todo asociativo: el universo.

Nuestro universo que se formó hace 15 millones de años y dio origen al Planeta Tierra -un ser complejo, dinámico, auto-regulador-, en el que surgió un acontecimiento único: la vida. Por ello, *“sabemos sin desear saberlo, que somos hijos de ese cosmos, que lleva en sí nuestro nacimiento, nuestro devenir y nuestra muerte.”*⁹⁹

⁹⁵ Fromm, Erich. ¿TENER O SER?. FCE. México 2006. p. 28

⁹⁶ *Ibid.* p. 22

⁹⁷ *Ibid.* p. 13

⁹⁸ Morin, Edgar. TIERRA PATRIA. Editorial Kairos. 2° edición. Barcelona 2005. p. 72

⁹⁹ *Ibid.* p.72

Reestablecer la “identidad terrestre” en la conciencia humana, recuperará la relación materna Tierra-humanidad reconociendo a todos individuos como parte de la humanidad terrestre que comparten un origen, una identidad y un destino durante su existencia. La “identidad terrestre” es la clave fundamental que inspira al corazón humano a establecer vínculos de amor y solidaridad con sus semejantes y su entorno.

Bajo esta concepción, el Planeta Tierra se convierte en la “casa materna” de la humanidad a la que no se le domina y por el contrario, como tributo de amor se le ofrece cuidado y respeto. Y la “especie humana” se convierte en “humanidad”, pues a su “identidad biológica” constituida por unidad genética, morfológica, anatómica y fisiológica es enriquecida por la “identidad físico-química”-que se compone de poli-identidades cósmicas- y una “identidad antropológica” -integrada por la cultura, ética y moral-.

Transformar el Planeta Tierra en casa de la humanidad y a la especie humana en humanidad terrestre, permitirá borrar los límites geo-políticos modernos, la sanación ecológica del Planeta y restablecimiento humano. Según Morin, los límites y riñas entre Estados-Nación deberán disolver “las identidades nacionalistas” para dar lugar a la “identidad terrestre de la humanidad” y consolidar en conjunto, una patria única: la “Tierra-Patria”. Por ello, el nuevo orden geopolítico se basará en la cooperación y unidad de la humanidad terrestre trabajando por el planeta y para el planeta, una nueva versión del “futuro socialista” prometido por la “religión del progreso” a la sociedad de productores que a diferencia de aquella no tiene como móvil la felicidad sino la salvación.

La nueva religión planetaria no ofrece un “paraíso futuro” sino evitar o postergar en la medida de lo posible, el desastre de una muerte prematura de la humanidad y del Planeta, a lo que se le ha denominado “Evangelio de la perdición”. Por eso, la nueva sociedad que remplazará a la sociedad de consumo, será la “sociedad de los ciudadanos del mundo”, una sociedad universal fundada en el genio de la “diversidad”, cuyo rol consistirá en ser celoso conservador del Planeta y de las herencias del pasado, además de ser revolucionarios habitantes culturales, éticos y cosmopolitas.

CAPITULO II

2. CONTEXTUALIZACION ARTÍSTICA “NATURALEZA AL CUBO”

2.1 Reflexiones en torno a las dimensiones espacio-temporales: La temporalidad del “ser” y la temporalidad del “cosmos”

Al transitar por el concepto principal “existencia” y por los conceptos secundarios “ser” y “realidad”, se ha develado que el concepto de “temporalidad”, funge como una pieza clave a partir de la cual el hombre construye su cosmovisión del mundo y de la cual a su vez dependerá el sentido y orden bajo los que se dirijan las acciones humanas.

Siendo que tanto el “ser” como la “realidad”, solo pueden existir “envueltos por” o “inmersos en” la temporalidad, resulta que el tiempo es el ingrediente esencial para la contingencia del “ser” y la “realidad”. Por lo que, el arqueoastrónomo Anthony Aveni afirma que el “tiempo”, empieza en la conciencia humana con la determinación de un sentido del orden y en esta línea podríamos decir, con la emergencia misma del cosmos. Pues, *“como la bella durmiente del cuento, la temporalidad del mundo permanece, de esta manera, virtual, “muda”, o aletargada en tanto que la conciencia humana no la despierte al confrontarla con su duración propia, existencial; se afane por medirla, y también por comprender su sentido. Así el tiempo cobra la plenitud de su realidad solamente, como posibilidad íntima del quehacer humano, al hacerlo ‘nuestro tiempo’, desarrollándose en las cadencias de la propia existencia”*¹⁰⁰

Por ello, el tiempo como fenómeno originario, devino en una idea o un producto del pensamiento a nivel universal constituido por la secuencia ordenada de eventos en tres momentos estructurales (pasado, presente y futuro) sintetizando la estructura organizada del “continuum” en transformación constante y renovación reemprendida. Dicha síntesis estructural del tiempo, construyó la percepción constitutiva del existir humano, a la vez que lo concientizó de su naturaleza temporal subrayando la esencia de la “existencia”: “el transcurrir”. Como testimonio de esta construcción estructural de la temporalidad en las civilizaciones humanas, encontramos la del fresco denominado “Escena de tauromaquia”, albergado en el complejo arquitectónico “Palacio Real de Cnosos”, ubicado al norte de la isla de Creta y construido por la civilización minoica durante la Edad de Bronce (entre 2000 y 1400 a.C.). El fresco muestra: *“Dos acróbatas, dos muchachas (de piel clara) y un hombre de piel oscura que está dando un voltereta sobre un toro [...] La muchacha de la izquierda coge los cuernos del toro para prepararse para saltar; el hombre está saltando y la muchacha de la derecha ya ha saltado y mantiene el equilibrio con brazos estirados.”*¹⁰¹



Figura 1. “Escena de Tauromaquia, fresco del palacio real de cronos , Creta (detalle restaurado), h. 1550 a.C. 80 cms. de altura incluida las Cenefas. Tomado de Beckett Wendy. Historia de la pintura. Ed. Blume. Barcelona 1995. p. 14

La escena representa el presente, pasado y futuro en un lapso de espacio- tiempo que transcurre, es decir una secuencia de eventos en donde él que se prepara para saltar encarna el futuro; él que está saltando, el presente; y el que ya ha saltado, el pasado. Esta escena es la conjugación de una acción en los tres tiempos que constituyen la experiencia humana del mundo, es decir, el “tiempo del sujeto o tiempo vivido” en el transcurrir de su existencia.

¹⁰⁰ Dolores Illescas Nájera . *Un Haz de Reflexiones en Torno Al Tiempo, la Historia y la Modernidad. Universidad Iberoamericana. México 1995. p.35*

¹⁰¹ Beckett Wendy . *Historia de la pintura. Ed. Blume. Barcelona 1995. p. 14*

El autoreconocimiento del hombre como tiempo -“tiempo de sujeto, tiempo vivido o tiempo subjetivo”-, le permitió reconocerse a sí mismo como un “ser”, cuya “existencia” transcurre armoniosamente a la par del transcurrir de la “temporalidad del devenir cósmico” (también denominado tiempo cósmico, del mundo u objetivo). De tal manera que ambas duraciones temporales se tocan y penetran en distintos momentos de su recorrido, creando un intercambio constante y una relación íntimamente entrelazada. Desde los inicios de la humanidad aparece en la conciencia humana la distinción entre el “tiempo subjetivo” y el “tiempo objetivo”, en donde “tiempo subjetivo” (o de percepción subjetal) hace referencia a aquel tiempo que el hombre dota de sentido, es decir a aquella temporalización que el hombre instituye y ordena según su experiencia del mundo y bajo la cual rige su vida cotidiana en consenso con su comunidad. A la vez que por “tiempo objetivo”, hace referencia a aquel tiempo cuya presencia es permanente en la conciencia, pues constituye la temporalidad del devenir cósmico en el que se encuentra inmerso todo lo existente. Tanto el “tiempo subjetivo” como el “tiempo objetivo”, se encuentran entrelazados y sólo logran distinción en la abstracción de la conciencia humana, por lo que puede afirmarse que el “tiempo”, constituye un “continuum” o unidad en la sucesión de un encadenamiento perpetuo de duraciones, donde cada una resuena en las siguientes. *“Así cada momento, dimensión o cara del tiempo, manifiesta aquella “temporalidad originaria” que se identifica con el ser propio del hombre en el mundo.”*¹⁰²

El “ser” del hombre, está envuelto en la temporalidad del presente, el pasado y el futuro. De tal manera que el pasado, encarna el “no ser ya” o el “haber sido”; el futuro al “no ser todavía” o el “seré” y el presente el “estar siendo”. Si el presente se limita a ser el tránsito del pasado al futuro, es decir, abarca del “no ser ya” al “no ser todavía”. Puede notarse que el “ser”, emerge y desaparece como una ráfaga de luz que solo habita un instante -casi irreal- entre dos formas del “no ser”. Dolores Illescas Nájera, lo describe poéticamente al apuntar; *“El tiempo, misterioso agente de la creación y de la destrucción, impulso a partir de lo cual se suscita lo nuevo y sedimento que acumula los restos de lo que ha dejado de ser. Ocasión de maduración o crecimiento, pero también de limitación, envejecimiento, decadencia. Emergencia y pujanza de vida, a la vez que fugaz tránsito hacia la muerte, angustioso flujo que estrecha a cada instante nuestro horizonte futuro y hace de la brevísima existencia tan sólo un suspiro.”*¹⁰³

De allí que, la sucesión temporal sea condición esencial no solo para existir sino para “ser”. Pues *“no podemos ser ni constituirnos sin unir el tiempo que nos habita”,*¹⁰⁴ debido a que *“tanto el pasado como el futuro son ingredientes dinámicos cada uno a su manera, del presente real que vamos continuamente viviendo y por lo tanto siendo. Y además se encuentran ineludiblemente presentes en cada presente de nuestro existir real.”*¹⁰⁵ Tal como lo explica el escritor británico Herbert George Wells, al inicio de su novela de ficción titulada “La máquina del tiempo” de 1895: *“Todo cuerpo real debe extenderse en cuatro direcciones: debe tener Longitud, Anchura, Espesor y... Duración. Pero debido a una flaqueza natural de la carne, [...] tendemos a olvidar este hecho. Existen en realidad cuatro dimensiones, tres a las que llamamos los tres planos del Espacio, y una cuarta, el Tiempo. Hay, sin embargo, una tendencia a establecer una distinción imaginaria entre las tres primeras dimensiones y la última, porque sucede que nuestra conciencia se mueve por intermitencias en una dirección a lo largo de la última desde el comienzo hasta el fin de nuestras vidas.”*¹⁰⁶

Como un ejercicio mental, Paul Ricour propone pensar en segmentar o cortar un momento cualquiera del tiempo; cualquier instante. Al cortar ese instante, éste se convierte en un “ahora”, es decir, un punto sin extensión en una línea sin tiempo. Empero, para que haya verdaderamente un ahora, éste tiene que ser vivido por una conciencia que lo perciba como el paso de un futuro hacia el pasado a través de un presente. Y señala que es en este punto donde el tiempo cósmico difiere del tiempo vivido, pues califica al primero como cuantitativo y por tanto, un tiempo sin presente, en cambio el segundo es un tiempo cualitativo y un tiempo con presente. Así contemplamos la paradoja de que aunque el tiempo sea una unidad, es decir uno. Este tiene la característica especial de ser inasible al ser humano, es decir que no es posible percibirlo por sí mismo, solamente es posible advertir su presencia en relación con otras cosas. Debido a esta “dificultad originaria”, puesta en relieve por San Agustín, resulta que el “tiempo”, se muestra bajo múltiples rostros polimorfos y multifacéticos, que dan cuenta de la temporalidad desde su propia perspectiva sin que la unidad temporal se reduzca a ninguna de ellas. A estos rostros múltiples bajo los cuales se revela el tiempo al hombre, se les ha denominado “pluralidades de las experiencias del tiempo”, que son: el “tiempo cósmico”, el “tiempo biológico”, el “tiempo” matemático, “el tiempo-medida”, el “tiempo social” y “el tiempo vivido”.

El “tiempo cósmico”, es la pluralidad de experiencia del tiempo que se manifiesta cuando se producen fenómenos naturales cíclicos tales como el movimiento de los cuerpos celestes (el movimiento de rotación y translación de la tierra, que da lugar al día y la noche, las estaciones anuales; las lunaciones y los retornos periódicos de estrellas). Mientras que el “tiempo biológico”, se manifiesta en ciclos vitales o biorritmos, que siguen de manera ordenada y secuencial un proceso vital, en etapas en el que cada ser nace, se desarrolla, envejece y muere. En cambio, el “tiempo matemático”, solo existe de manera abstracta y es entendido como la sucesión perpetua de instantes idénticos. Mientras el tiempo medida, enfatiza la medición del tiempo a través del registro de periodicidades físicas -movimientos oscilatorios realizados repetidamente con la misma velocidad y trayectoria recorrida-. El tiempo social es un rostro del tiempo complejo, ya que no sólo contempla el tiempo que registran los relojes y calendarios con la herencia cultural de cada sociedad en un horizonte socio histórico específico para dictaminar el ritmo de la vida diaria y regular la coexistencia entre los hombres. Y finalmente, el “tiempo vivido” sintetiza todas y cada una de las pluralidades que se tienen de las experiencias del tiempo, conjugando articuladamente en el entrelazado de la tesitura del tiempo unidad en la conciencia humana al conocerlos, reconocerlos y sintonizándose a sus modelaciones con el fin de dar sentido y orden al mundo en que se habita.

¹⁰² Dolores Illescas Nájera . *Un Haz de Reflexiones en Torno Al Tiempo, la Historia y la Modernidad. Universidad Iberoamericana. México 1995. p.23*

¹⁰³ *Ibid. p.37*

¹⁰⁴ Mouroux Jean. *El misterio del tiempo. Colección Theologia Vol. 4. Ed. Estela . Barcelona 1965. p. 42.*

¹⁰⁵ Cencillo Luis. *Creatividad, Arte y tiempo. Antropología del arte. Tomo II. Syntagma Ediciones. Madrid 2000. p. 1532*

¹⁰⁶ Wells, Herbert George. *La máquina del tiempo.*

2.2 Propuestas artísticas vinculadas a la reflexión de los conceptos de “Existencia”, “Ser” y “Realidad”

Durante el transcurrir de su existencia, cada ser humano experimenta el mundo de acuerdo al horizonte socio histórico que le corresponde, es decir, lo “vive”. Y al “vivirlo”, “lo ordena” al dotar de sentido a todas y cada una de las experiencias que le suceden. De tal modo, que con su “ordenamiento” sintetiza la herencia cultural de su horizonte social y su experiencia empírica del mundo, construyendo así su “imagen del mundo” o “cosmovisión”. Esta “imagen del mundo”, trasciende en la historia de forma codificada, ya sea en el idioma verbal o visual de cada sociedad. Gracias a esto, es posible interpretar la concepción cambiante del espacio-tiempo registrada en el arte. Por ello, S. Geidion afirma que *“los diferentes movimientos artísticos, tienen un común denominador [...] una nueva concepción espacial.”*¹⁰⁷ Y explica que *“el hombre es un ser dinámico que lucha individualmente y socialmente para sobrevivir. Para subsistir tiene que orientarse con respecto de su entorno. Debe medir y ordenar los impactos visuales de su medio a fin de que coincidan con la naturaleza. Debe comunicar sus hallazgos a los demás seres humanos para el mutuo refuerzo de acciones. El hombre se afianza en el mundo material por medio de su instrumental de sentidos. Así, el control de la naturaleza, incluye la domesticación de la naturaleza a través del ojo, la asimilación visual de los acontecimientos espacio-temporales. Las imágenes visuales, son herramientas para este control progresivo de la naturaleza. Cada nueva conquista visual crea un nuevo horizonte, un nuevo contexto, un punto nuevo de partida para ulteriores desarrollos. A medida que los aspectos de la naturaleza cambian, el hombre necesita reajustar sus instrumentos e ingeniarse para darles nuevos usos. [...] El desarrollo de la visión, no sólo permite extender la comprensión, de la naturaleza, sino también el desarrollo progresivo de la sensibilidad humana, con lo cual se hacen más amplias y profundas las experiencias humanas.”*¹⁰⁸

Con el fin de establecer categorizaciones que permitan el análisis conjunto de las conquistas visuales y su contexto, “Naturaleza al cubo” divide su estudio de las propuestas artísticas vinculadas a la reflexión de los conceptos “existencia”, “ser” y “realidad” en relación con la concepción espacio-tiempo correspondiente a su contexto. De tal forma que el estudio se divide en dos puntos principales: el primero, el de las sociedades preindustriales o premodernas con su concepción espacio temporal cíclica o circular; y el segundo, el de las sociedades industriales o modernas dividido a su vez en dos grandes periodos históricos: “modernidad sólida” con una comprensión espacio-temporal lineal o vectorial ascendente y “modernidad líquida”, en donde el espacio es “anulado” y el tiempo “punteado”.

Las sociedades preindustriales se caracterizan por un “ordenamiento del mundo” fuertemente ligado a la “periodicidad del movimiento del universo”, debido a su actividad agrícola como fuente principal de sustento. La producción artística de este periodo, se empeña en la “representación del mundo visible” es decir, que buscaba describir y registrar visualmente los objetos, sucesos y eventos que el ojo percibe, por lo que recibe el calificativo de “arte mimético”. Hans Belting define a la producción artística preindustrial como “arte anterior al comienzo del arte”, mientras que Greenberg lo denomina “arte premodernista”; ambos autores coinciden en que la *“condición artística no figuraba como en la elaboración de las mismas, dado que el concepto de arte no había aparecido realmente en la conciencia colectiva.”*¹⁰⁹ Sin embargo, el análisis de este “arte premoderno”, resulta de vital importancia en la investigación, debido a que fue en él donde se originaron los fundamentos de codificación de la representación visual, es decir los inicios del establecimiento de la normatividad para la lectura y comprensión del espacio-tiempo en la imagen de la que somos herederos y que hasta nuestros días persiste.

En la producción artística de las sociedades industriales o modernas, describir el mundo y sus objetos dejó de ser la finalidad central de la imagen debido a que la revolución Cartesiana, planteó un cambio filosófico hacia el interior del “yo” con el “yo pienso”. La “mimesis del mundo visible” a partir de la experiencia sensible fue remplazada por el pensamiento, es decir que *“el problema no es tanto cómo son realmente las cosas, sino cómo es que “alguien” con una estructura mental determinada interpreta ese “mundo.”*¹¹⁰

“Naturaleza al cubo”, abarca a las sociedades “modernas” o “industrializadas” en el segundo apartado. Dedicando la primera parte del segundo apartado a las sociedades de la “primera modernidad” o de la “modernidad sólida” quienes conciben el espacio-tiempo de forma lineal o vectorial ascendente. La estructura temporal en forma de vector ascendente, tiene su origen en los esquemas de eficiencia de producción industrial y en el discurso progresista moderno. Y debe su descripción a que contempla un punto de partida u origen vectorial (un pasado que debe ser superado), un cuerpo vectorial ascendente (un progreso que se inclina hacia la mejora futura) y la punta del vector (la vanguardia, como estadio último de la perfección renovada). Dicho vector se convirtió en la directriz que rigió el orden de la sociedad moderna, consolidando un relato histórico oficial con un discurso progresista, bajo el cual se dotó de sentido los sucesivos acontecimientos incluyendo la producción artística. El “arte moderno”, es producto de esta historia lineal progresiva, pues la dirección o rumbo de las “vanguardias artísticas” que lo constituyen, estuvieron determinados por un linde histórico pasado que debía librarse mediante su superación autocrítica en pos de una mejora futura. Por lo que conceptos como “innovación” y “originalidad” tomaron vital importancia en este periodo. El estudio de este momento, resulta importante a la investigación debido a que en él pueden advertirse visualmente la codificación del proceso constructivo espacio-temporal moderno, en el que *“la pureza se convierte en un objetivo y el decoro en un efecto; el historicismo es el modo de intervención y el museo su contexto; el artista ha de ser original y la obra de arte única-estos son elementos a los que la modernidad privilegia y a los que se enfrenta la postmodernidad.”*¹¹¹

¹⁰⁷ Kepes, Gyorgy. *El lenguaje de la visión*. Ediciones Infinito. Argentina 1976.p. 101

¹⁰⁸ *Ibíd.*

¹⁰⁹ Arthur Danto. *Después del fin del arte*. Editorial Paidós. España 2010. p.25

¹¹⁰ *Ibíd.* p.28

¹¹¹ *Arte después de la modernidad*, Brian Wallis . Ed. Akal. España 2001. p. 191

El segundo apartado de este segundo punto, comprende a las sociedades de la “segunda modernidad”, “modernidad líquida” o “postmodernas”, con su noción de espacio anulada y su concepción temporal “puntillista” o “punteada”. La concepción espacio-temporal postmoderna, tiene su origen en el fracaso progresista moderno, por lo que la dirección ascendente y la fe en un “futuro mejor” perdió su sentido y significado. La línea temporal sufrió rupturas debido a que tanto el pasado y el futuro fueron anulados de la secuencia temporal pasado-presente-futuro; manifestándose en “presentes” aislados de secuenciación. Por lo que, la representación lineal del tiempo se reemplazó por la representación de puntos (presentes) independientes, autónomos e inconexos. La ausencia de una secuencia temporal anula el relato lineal histórico, razón por la cual Arthur Danto denomina a la producción artística de este periodo “Arte posthistórico” o “Arte después del fin del arte”.

El arte posthistórico a partir de los setenta, asimila esta concepción espacio-temporal en su estructura de manera consciente, y propone el reciclaje del arte del pasado, es decir, emplear la producción artística anterior para la producción artística contemporánea. *“Esto se debe a que la percepción básica del espíritu contemporáneo se fundó sobre el principio de un museo, donde todo arte tiene su propio lugar, donde no hay ningún criterio a priori acerca de cómo el arte deba verse, y donde no hay un relato al que los contenidos deban ajustar. Hoy los artistas no consideran que los museos estén llenos de arte muerto, sino lleno de opciones artísticas vivas. El museo es un campo dispuesto para la reordenación constante, y está apareciendo una forma de arte que utiliza los museos como depósito de materiales para un collage de objetos ordenados con el propósito de sugerir o defender una tesis[...] el artista tiene carta libre en el museo y fuera de sus recursos organiza exposiciones de objetos que no tienen entre sí una conexión histórica o formal, más allá de las conexiones que proporciona el propio artista.”*¹¹²

2.2.1 La concepción espacio- temporal de las sociedades pre-industriales y su codificación en manifestaciones artísticas.

El reconocimiento y comprensión de cambios periódicos del entorno natural (estacionales y astronómicos), permitió el establecimiento de la primera estructura o patrón lógico de orden en la mente de los primeros hombres: el ciclo. El ritmo temporal cíclico o circular fue común a todas las sociedades preindustriales y se caracterizó por establecer una *“continua secuencia de acontecimientos que en sentido estricto no comienzan ni terminan del todo, sino que transcurren o fluyen pero sin “pasar” verdadera o definitivamente. Dicho tiempo que al fluir se mantiene (y prácticamente detiene) por cuanto continuamente se recomienza o regenera con un ritmo constante.”*¹¹³ Este eterno retorno al punto de partida o comienzo genera *“un “ahora” o presente continuo, pues su modelo ideal carece de cambio, movimiento y fin; pero este ahora quedaría calculado por números puesto que imita el perenne “estar allí” –la eternidad- . [...] Se trataría entonces de un aspecto de la estructura del mundo que nos ofrece la posibilidad de medir tiempos determinados y lo que se mueve en el tiempo.”*¹¹⁴ La homogeneidad del tiempo, permitió su medición en unidades cuantitativas que se tomaron como referentes para el ordenamiento regular o planeación de actividades sociales, laborales, religiosas y principalmente agrícolas.

Debido a que la observación fue el principal método de investigación para la generación de conocimiento, resulta coherente que la producción de imágenes contemple la mimesis o “representación del mundo visible”. La representación de una realidad cuatri-dimensional (tres dimensiones de los objetos tangibles: largo, ancho y espesor; más la cuarta: el tiempo) en una superficie pictórica bidimensional, requirió el desarrollo de un lenguaje visual que fuese capaz de sintetizar y codificar la información obtenida por la percepción de los sentidos para su posterior lectura y comprensión. La normatividad de codificación espacio- tiempo en la imagen, se fue construyendo en diversas facetas durante la era premoderna y prevalece hasta nuestros días, de allí la importancia de abarcar este periodo en la investigación.

“Naturaleza al cubo”, retoma el ordenamiento discursivo propuesto por Steve Yates, por considerar que su discurso sobre este desarrollo normativo de la visualidad es clara y funcional a los objetivos. Steve Yates, basa su estrategia en el establecimiento la “complejidad numérica ascendente” como una pauta capaz de establecer similitudes coherentes con el grado de complejidad de los elementos de representación espacio-temporales de la imagen. El primer eslabón, la complejidad mínima en la escala de esta serie numérica ascendente, está representado por la secuencia aritmética progresiva de los números naturales 1,2,3,4... que es equiparada al espacio planimétrico presente en las imágenes del hombre primitivo; mientras que el segundo eslabón figura la progresión numérica 1, 1 ½, 2, 2 ½..., mantiene una equivalencia con la posición espacial en retroceso que surgió a partir del empleo de la línea de horizonte y el traslapo como recursos de la representación espacial en plano bidimensional por las civilizaciones antiguas. Y el tercer eslabón, constituido por la serie progresiva geométrica euclídeana 1, 2, 4, 16, 32..., correspondiente a la perspectiva del renacimiento que crea la ilusión de profundidad en el plano gráfico a partir de la posición relativa de los objetos en relación a una pirámide visual, cuyo vértice dirige la mirada hacia él (o los puntos) de fuga de la imagen.

¹¹² Arthur Danto. *Después del fin del arte*. Editorial Paidós. España 2010. p.28

¹¹³ Dolores Illesca Nájera. *Entre el ciclo y la línea*. Universidad Iberoamericana p. 20

¹¹⁴ *Ibíd.* p. 21

2.2.1.1 Espacio planimétrico y la realidad simbólica

“El hombre primitivo poseía una limitada capacidad de comprensión del espacio y tiempo. Para él, cada experiencia, se reducía a su propia vida espacio-temporal, sin relación con el pasado o con el futuro y sin conexiones espaciales más vastas. Escasas o nulas eran las necesidades que sentían de comparar o medir. Su representación visual se limitaba en su mayor parte a unidades espaciales aisladas. La captación visual de las figuras que representaba no estaba ligada a la comprensión del espacio circundante. Poco interés, tenía en los fondos, en el peso, en el arriba y en abajo. Cada elemento vivía su propia vida con completa independencia espacial. Las figuras representadas solo eran transitorias en la superficie plástica. La figura y el fondo no estaban en una interdependencia orgánica. Este carácter ilimitado de la superficie gráfica y la ausencia de un contexto espacial, puede explicar el hecho de que los artistas prehistóricos a menudo superpusieran nuevas pinturas a las obras de sus predecesores.”¹¹⁵

Esta autopercepción del hombre primitivo, surge a través de su propio reconocimiento como individuo independiente, que habita un espacio compartido con otros individuos independientes y revela la primera forma plástica que *da comienzo, como la aritmética elemental, con el acto de contar. Su espacio es la superficie física plana bidimensional; su ritmo es la armonía elemental de la serie numérica natural 1,2,3,4...*¹¹⁶



Figura 2. Bisonte herido atacando a un hombre, detalle de la pintura rupestre en Lascaux, Francia, h. 1500-10000 a. C., 110 cm (sólo la longitud del bisonte)

Tomado de Beckett Wendy . Historia de la pintura. Ed. Blume. Barcelona 1995. p. 11

La representación visual del espacio planimétrico -en planos de color- empleada por el hombre primitivo, ignora el contexto y la iluminación de la escena. En cambio, acentúa las características específicas de cada elemento como la forma y el tamaño o escala de las cosas en una acentuación plástica de la individualidad y una jerarquía simbólica de poder, fuerza e importancia. El tamaño no es indicativo de distancia o profundidad en el espacio, no se recurre a la gradación del valor cromático.



Figura 3. Manos impresas en los muros de la cueva de El Castillo, España .

Tomada de: <http://es.paperblog.com/arte-rupestre-669227/>

¹¹⁵ Kepes, Gyorgy. *El lenguaje de la visión*. Ediciones Infinito. Argentina 1976.p. 106

¹¹⁶ Yates, Steve. *Poéticas del espacio*. GG. Barcelona 2002. p. 109

Más tarde, los asentamientos de las tribus nómadas –sedentarismo-, implicó al hombre un ritmo vital regido por las actividades agrícolas. De modo que el tiempo humano tendió a sincronizarse con el tiempo cósmico. La vida social se organizaba de acuerdo a los cambios celestes estacionales, por lo que la percepción espacio-temporal se construyó a base de formas cíclicas.

Una vez establecidas, estas tribus complejizaron su estructura constituyendo civilizaciones en las que se desarrollaron y perfeccionaron métodos agrícolas, se domesticaron animales, se produjeron excedentes y se inició la comercialización e intercambio de los mismos. Creando sociedades jerárquicas en las que el poder político y religioso establecía la división del trabajo, se desarrollaron las ciencias astronómicas y matemáticas, las artes arquitectónicas, escultóricas, pictóricas y la escritura, dando origen al concepto de tiempo histórico (tiempo perpetuado en la memoria cultural) y tiempo social (tiempo que establece el ritmo social a través del ordenamiento de horarios y calendarios estipulados por una comunidad para el desarrollo de actividades preestablecidas).

Estas civilizaciones antiguas, heredaron el espacio planimétrico de representación primitivo, pero lo complejizaron al incluir la línea de horizonte visible o latente, la cual determinaba que en el extremo inferior del plano gráfico se encontraba el punto visual más próximo al espectador y por lo tanto, las unidades visuales u objetos representados en el plano gráfico ocupaban una posición espacial de retroceso con referencia al espectador. La posición espacial en retroceso de los objetos, ocasionó que estos pudiesen ubicarse uno detrás del otro, por lo que se recurrió a la invención de otro recurso de la representación: el traslapo. “Si una forma espacial obstruye la vista de otra forma, no suponemos que la otra deje de existir, por quedar oculta cuando contemplamos figuras superpuestas, reconocemos que la primera, o sea, la superior, tiene dos significados espaciales, el de ella misma y el de detrás de ella misma. La figura que intercepta la superficie visible de otra figura es percibida como más próxima. La representación de la superposición indica profundidad. Crea un sentido de espacio. Cada figura aparece paralelamente al plano gráfico y tiende a establecer una relación espacial en retroceso.”¹¹⁷ El traslapo es la primera abstracción de la representación espacial que permite al plano bidimensional “dejar de ser una superficie plana. El plano empieza a imponerse sobre el espacio y nace una progresión numérica 1, 1 ½, 2, 2 ½.....”¹¹⁸

La productividad plástica -arquitectónica, pictórica y escultórica-, respondió a las necesidades de los grupos de poder político religiosos que gobernaban, por lo que el sistema simbólico jerárquico de la representación albergaba en sí mismo un mensaje trascendental. El perfeccionamiento de este lenguaje permitió el establecimiento de cánones o reglas estrictas. Un valioso ejemplo puede encontrarse en la pintura egipcia, en la que el tamaño de las figuras corresponde a la importancia jerárquica social. La posición corporal está regida por métricas proporcionales y reglas posicionales. Y el empleo del traslapo de los planos de color para la creación de un sentido espacial, es evidente.



Figura 4. Cazando Aves, de la tumba de Nebamon , Tebas, Egipto, h. 1400 a. C. 81 cm. de altura Tomado de Beckett Wendy . Historia de la pintura. Ed. Blume. Barcelona 1995. p. 13

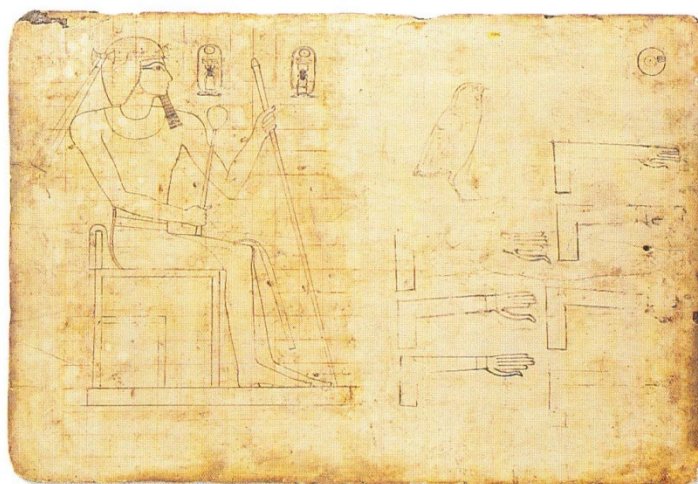


Figura 5. El faraón Tutmosis III, pintura egipcia sobre tablero de dibujo, h. 1450 a.C. 37 cm. de altura Tomado de Beckett Wendy . Historia de la pintura. Ed. Blume. Barcelona 1995. p. 13

¹¹⁷ Kepes, Gyorgy. *El lenguaje de la visión*. Ediciones Infinito. Argentina 1976. p. 112.

¹¹⁸ Yates, Steve. *Poéticas del espacio*. GG. Barcelona 2002. p.110

Fue hasta el trecento que se formula un cambio conceptual que supera la tradición medieval e inaugura la apertura renacentista. Los artistas italianos Giotto di Bondone y Duccio de la Bounisegna, rompen la tradición del arte canónico, dando inicio a una revolución visual que sustituye el plano iconográfico con su noción espacial planimétrica continua e infinita por la representación ilusoria de tridimensionalidad del espacio real en el plano gráfico bidimensional con su noción espacio-temporal del "ahora" eternizado o fijo, es decir de un ahora que posee límites temporales -pasado y futuro- y por lo tanto finito, pero que al ser fijado, se eterniza.

La capilla Scrovegni, fue decorada por Giotto con un conjunto de treinta y seis frescos dispuestos en tres bandas horizontales superpuestas y compuestas por seis recuadros. Cada recuadro forma parte de una narración lineal de episodios religiosos, en la que cada una de las escenas muestra un ahora eternizado, que da paso a otro ahora sucesivo. La historia contempla un inicio y un fin, es decir una noción del tiempo lineal y finito.



Figura 6. Capilla de Scrovegni, exterior, siglo XIV
http://catalogo.fosnova.it/GetPage.pub_do?id=844bc63b0d010000080811480110bbc&_JPFORCEDINFO=8a8a8ab71651e9d30116526f75460038&language=ESL



El plano gráfico que ocupa cada una de las escenas deja de ser solo un soporte, aquí es considerado un espacio finito, en el que se organizan las unidades figurativas. Cada figura, guarda una proporción naturalista con respecto a su entorno en el que ocupa un espacio volumétrico.

Figura 6. Capilla de Scrovegni, Vista interior decorada por Giotto di Bondone, siglo XIV
Obtebida de http://catalogo.fosnova.it/GetPage.pub_do?id=844bc63b0d010000080811480110bbc&_JPFORCEDINFO=8a8a8ab71651e9d30116526f75460038&language=ESL

Los elementos dramáticos que subrayan la fugacidad del momento en el “Duelo ante Cristo muerto” de Giotto, es un prodigio de composición y manejo de figuras en términos expresivos. La virgen arrodillada detiene a Cristo por los hombros y su rostro está tan cercano al cadáver que parecería quiere insuflarle un aliento revivificador. El cuerpo yerto de Jesucristo pierde en proporciones anatómicas, por esa sabiduría de los artistas en la manipulación de las imágenes y para ello gana enormemente al concretar una imagen dolosa y cargada con el tiempo pesaroso de la tragedia. Todos los personajes del fresco cumplen una misión y suman gestualidades dolientes. La mujer que está erguida detrás de María, es la viva imagen de la desolación, sus manos se unen y se posan en un rostro que esboza una tristeza que parece proyectarse hacia los bordes de ese tiempo sin tiempo que es la eternidad.” ¹¹⁹



Figura 8. Giotto, Deposición de Cristo, h. 1304-1313, 230X200 cm.
Tomado de Beckett Wendy . *Historia de la pintura*. Ed. Blume. Barcelona 1995. p. 47

2.2.1.2 Espacio perspectivo y el tiempo petrificado

“Durante el renacimiento, el arte y la ciencia estaban menos diferenciados como disciplinas de estudio y práctica. Cuando se conceptualizó y se formuló la idea de medir la distancia desde un único punto de vista inmediato, el resultado fue un modelo de espacio que proporcionaba una organización más tangible del mundo físico inmediato. Los principios basados en la escala humana producían una nueva sensación de las proporciones que, al menos simbólicamente, establecían una relación más directa entre la forma humana y el universo. Se aplicó con destreza y habilidad un medio de valoración subjetiva mediante el cálculo y el juicio. Los descubrimientos en óptica, medicina, ingeniería y diversos aspectos de la ciencia, así como en matemáticas, influyeron sobre los grandes adelantos en pintura, dibujo, escultura y arquitectura.” ¹²⁰

La perspectiva lineal, fue el principal recurso de representación espacial empleado en la pintura renacentista. El empleo de este sistema geométrico, perseguía el dominio óptico-científico de la imagen retiniana, es decir la mimesis de la imagen óptica de la realidad objetiva aparente. Para el artista renacentista, la imagen plástica debía sobrepasar el resultado sensorial para situarse en la dimensión del entendimiento. Por ello, aunque la experiencia empírica demuestra que la realidad se compone de innumerables mutaciones espacio-temporales que se perciben como una totalidad continua, con el fin de comprender la realidad circundante, mediante una metodología científica al igual que un anatomista, diseccionó un “instante” de las transformaciones ópticas empíricas para su estudio individual. Tal acción, derivó en la petrificación del fluyente campo visual en un sistema relacional geométrico que suprimía el discurrir temporal.

Las imágenes renacentistas, revelan en su estructura el estudio metodológico de las diferentes distancias y ángulos visuales de un objeto visto desde un punto de observación fijo y predeterminado: el del espectador.

¹¹⁹ *Tiempo y Espacio. Miradas Múltiples*. Valencia García, Guadalupe. Ed. Plaza y Valdés. p.697

¹²⁰ Yates, Steve. *Poéticas del espacio*. GG. Barcelona 2002. p.291



Figura 9. Última cena, Leonardo de Vinci, 1495-1497. refectorio del convento dominico de Santa Maria delle Grazie en Milán, Italia. Temple y óleo sobre yeso. 460 X 880 cm. Tomado de <http://preguntas-de-arte.blogspot.mx/2011/11/cual-es-la-obra-de-arte-mas-importante.html>

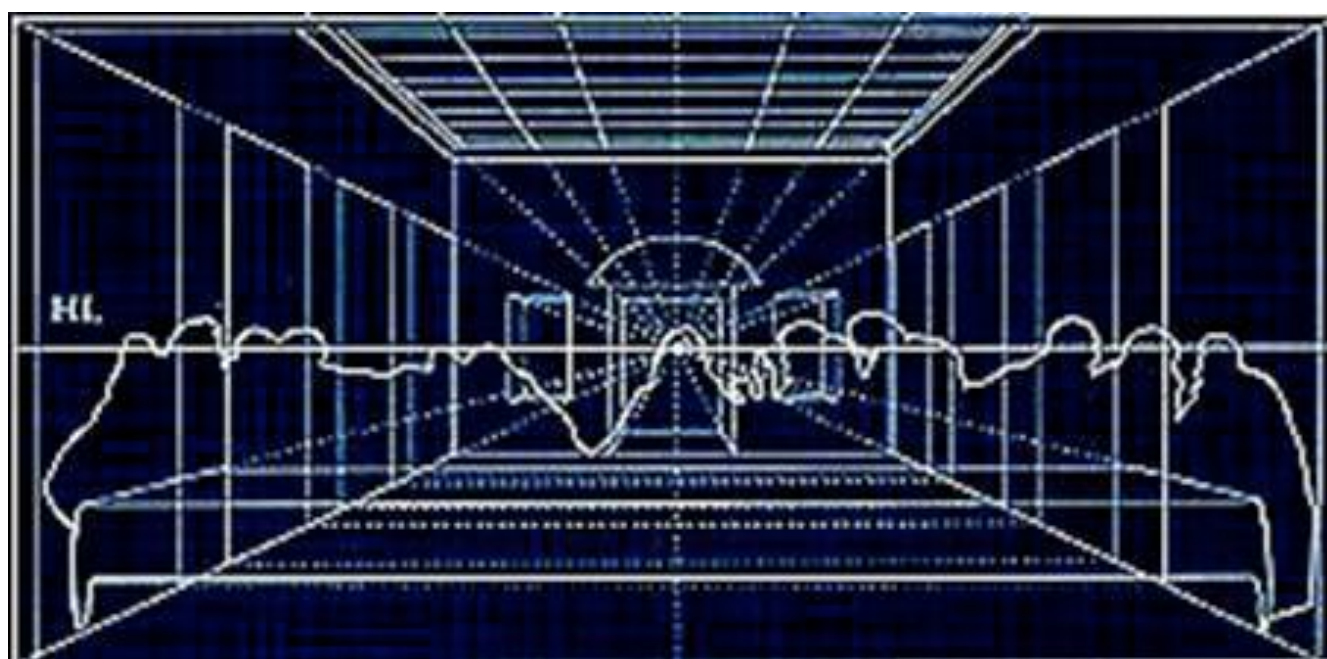


Figura 10. Diagrama de estudio perspectivo de la Última cena, Leonardo de Vinci. <http://www.historiayarqueologia.com/forum/topics/pinto-leonardo-ser-piero-da-vinci-el-santo-grial-en-la-ultima>

Aunque el instante, fue separado del acontecer sucesivo temporal por la metodología científica renacentista, el artista era consciente de que la contemplación de una relación estática facilita la pérdida de interés del espectador, por lo que con el fin de que la imagen contuviese en sí misma el estímulo visual necesario para mantener la atención del espectador se esforzó por establecer una estructura temporal de organización a través de redes compositivas que guían la dirección y progresión de la lectura visual, es decir dirigen el movimiento ocular en el establecimiento de relaciones espacio-temporales dentro de la imagen.

Las relaciones dinámicas contenidas en la imagen, implican temporalidad y movimiento en su lectura, por lo tanto, el dinamismo contenido en la imagen renacentista es un dinamismo ocular. El dinamismo en la imagen fue reforzado por elementos formales tales como el ritmo, el peso, la tensión, etc. "La perspectiva ha concebido el espacio según la geometría euclidiana, como un estado constante tridimensional. Ha encerrado el mundo en un cubo, transformándolo de tal modo que en el plano aparece como una pirámide. El vértice de esta pirámide visual puede estar en nuestros ojos-frente al objeto, por tanto o bien podemos proyectarlo sobre el horizonte -detrás del objeto-. [...]La perspectiva definió el espacio, lo hizo finito y luego lo cerró. La serie universal de A. se enriqueció. El espacio planimétrico nos proporcionó la progresión aritmética; en ella los objetos mantenían la relación 1, 2, 3, 4, 5... En el espacio perspectivo adquirimos una nueva progresión geométrica; en ella los objetos mantienen la relación 1, 2, 4, 16, 32... Hasta ahora la serie universal del A. no ha experimentado nuevos enriquecimientos. Entretanto, la ciencia emprendió renovaciones radicales"¹²¹

¹²¹ Yates Steve. *Poéticas del espacio*. GG. Barcelona 2002. p.110

A finales de la época renacentista -alrededor de 1520-, las nuevas generaciones de artistas se enfrentaron a esta situación en la que el desarrollo pictórico parecía haber alcanzado la cúspide de la perfección representativa de la realidad espacio-temporal. *“¿Cómo se las ingeniaron los artistas de aquella generación nacida bajo la espesa sombra del Renacimiento para superar a sus maestros? Del modo más natural: no creciendo inmediatamente debajo de su sombra. Bajo la sombra de un árbol enorme -de un maestro, de un dogma, de una tradición- solamente la hierba, los arbustos y los matorrales pueden alcanzar la altura que por naturaleza les corresponde. Si acontece que bajo esta sombra brota un árbol nuevo, para llegar a cumplir con su propia forma, o bien tendrá que ser transplantado para crecer entonces en otra parte, o bien tendrá que contar con la eventual desaparición del árbol tutelar. Para decirlo en términos menos dramáticos: tendrá que crecer en otro lado, o en otra forma, o en otra dirección. Y quede claro que un cambio de dirección significa, en cierto sentido (¿tiene sentido?), un cambio de sentido. Esto fue justamente lo que hicieron los manieristas: cambiar el sentido de la pintura para que la pintura siguiera teniendo sentido. Si no era posible superar a los célebres maestros de la generación anterior en el dominio de las formas humanas, por ejemplo, tal vez era posible superarlos en otros sentidos. Así fue que algunos artistas intentaron sobrecargar sus obras con enigmas gráficos que solamente los más tosudos eruditos podían interpretar; otros buscaron composiciones raras, extravagantes, caprichosas, que no hubiesen sido ensayadas por sus insignes predecesores; otros buscaron en sus temas lo inexpresado, lo extraordinario, lo inaudito. Sólo así se explican Tintoretto y El Greco frente a Tiziano; frente a Miguel Ángel, Cellini; Correggio frente al Parmigianino o a Pontormo.”*¹²² A este propósito Achule Bonito Oliva, agrega que *“el manierismo del siglo XVI demostró magistralmente que era posible utilizar eclécticamente la gran tradición renacentista para hacer de ella un uso paralelo: citar la perspectiva renacentista. Un uso directo habría significado sólo nostalgia y el deseo de una restauración antropocéntrica de un momento histórico que, justamente, había entrado en crisis como resultado de conceder el lugar central a la razón. La precisión geométrica de la perspectiva magnificó este punto de vista. En contraste, el artista manierista utilizó perspectivas oblicuas y sofisticadas para poder citar al mismo tiempo que cambiaba el punto de vista de su lugar privilegiado. Es la ideología de la “traición” la que gobierna a las obras de los manieristas, tanto en el arte como en otros campos de la creación. Su ideología favorece lo lateral y lo ambiguo.”*¹²³

Así, el manierismo puso fin a la necesidad de representación mimética de la realidad objetiva en la imagen artística, inaugurando otras posibilidades de la función artística. Este replanteamiento de la imagen, logrará consolidarse en la primera modernidad con ayuda de los argumentos impresionistas ante el surgimiento y perfeccionamiento de la imagen fotográfica.

¹²² del Conde Teresa, Sunco Alberto. *Encuentros. De la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano. Museo de Arte Moderno. México D.F. 1992-1993. p.47*

¹²³ *Ibíd. p.55*

2.2.2. La concepción temporal en sociedades modernas y su reflejo en manifestaciones artísticas

2.2.2.1 Modernidad Sólida

Si antiguamente las sociedades preindustriales se caracterizaban por un “ordenamiento del mundo” fuertemente ligado a la periodicidad del movimiento del universo debido a su actividad agrícola como fuente principal de sustento. Las sociedades industriales de “modernidad sólida” construyeron su concepción espacio-temporal de acuerdo a las periodicidades mecánicas impuestas por las unidades del reloj que regularan su fuente de sustento: el trabajo fabril. *Esto es de “tempos” determinados maquinalmente, de precisión y exactitud, rigurosas y crecientes en la medición del tiempo, de secuencias ineluctables como un patrón o estructura temporal que busca imponerse a un nivel masivo y que se encuentra bien ilustrada en la disciplina y control del trabajo fabril (empezando por los horarios de las jornadas laborales) demandadas por el capitalismo. Aquí la percepción del tiempo toma como puntos de referencia datos cuantitativos, abstractos, fijos, en un sentido matemático preciso, y fácilmente utilizable en la predeterminación y cálculos racionales de los procesos necesarios para llegar a la producción eficiente y regular de cualquier producto industrial. Pero no solo para esto sino que pretenden incluso sujetar a este tiempo racionalizado, homogéneo, dominado por la unidad de medida que lo pauta, y legalizado o estandarizado.”*¹²⁴ Por ello, “el tiempo del reloj vendría a tomarse como el tiempo real-objetivo por excelencia. Y con ello devendría también en un recurso, un bien concreto que hay que invertir con prudencia, incrementar como un tesoro, ahorrar, no desperdiciar, o aún “comprar.”¹²⁵

El tiempo cíclico de la sociedad preindustrial que imitaba los ciclos astronómicos naturales, fue sustituido por un tiempo de forma vectorial ascendente que hace referencia a la línea de producción fabril que nunca ha de detenerse y cuya producción-transformación del entorno, seguirá una dirección ascendente según el registro de un antes y un después -puntos temporales fijos. *“Así, el tiempo, más que una dimensión de lo real existente en sí misma, auto-subsistente, apunta o señala la captación, el dominio, la transformación, que los hombres y las sociedades van realizando sobre su entorno tanto físico como social.”*¹²⁶ La “modernización” de los Estados Nación, es comprendida como un proyecto desarrollista que plantea el trabajo de una “sociedad de productores” comprometida con una “sociocracia” o “sociolatría”, que plantea el desarrollo histórico de la humanidad dentro de un proceso de perfección o mejora constante impulsado por la ciencia, la técnica y la razón, que culminará en un futuro remoto en el que la condición humana será plena. La organización productiva progresista hacia un futuro de *“producción ilimitada, libertad absoluta y felicidad sin restricciones”*¹²⁷, implica una dirección y movimiento ascendente que se convirtió en el sentido mismo de la vida. Es decir, se anularon los vínculos con el pasado compensándolo con la promesa de un futuro prometedor y prometido: un “paraíso socialista”. Así, la fe en el progreso se convirtió en fundamento de la ideología democrática-capitalista occidental de la modernidad sólida. Por ello, *“del tiempo dijo Paul Claudel que el sentido mismo de la vida, ‘sentido: como se dice del sentido de una corriente de agua, el sentido de una frase, el sentido de una tela, el sentido del olfato’. ‘El sentido de una corriente de agua’, esta frase hace alusión no meramente a la sustancia que fluye, sino a la dirección que sigue dicha fluencia. Y esta dirección sólo puede serlo para un testigo de su decurso (que subrepticamente colocamos en ella) y que mira desde cierto lugar hacia otro. De manera similar el sentido de una tela no es entendido sino por un sujeto que puede abordar el objeto de un lado o del otro, de manera que... ‘la tela tiene un surgimiento por mi sentido del mundo’. El sentido de una frase por su parte, es su propósito o su intención, lo cual supone también un punto de partida y un punto de llegada, una alusión, un punto de vista, una determinada presencia en el mundo y apropiación de este. El sentido del olfato, igualmente nos abre a la realidad desde la ‘perspectiva’ que supone la amplia gama de olores que podemos percibir y que nos ‘dicen’ algo, o dibujan cierto perfil del mundo.”*¹²⁸

La dirección vectorial ascendente, será la directriz que dirija el perfil del mundo moderno que mira en el pasado, un punto de partida que debe ser superado en pos un progreso que se inclina hacia la mejora futura, la vanguardia, como estadio último de la perfección renovada. La concepción espacio-temporal lineal moderna dio lugar a un construcción de relato histórico oficial con un discurso progresista, bajo el cual se dotó de sentido los sucesivos acontecimientos incluyendo la producción artística: el historicismo.

El “arte moderno”, será producto de este historicismo lineal progresivo, pues las “vanguardias artísticas modernas” serán consideradas acontecimientos lógico-sucesivos producto del recorrido vectorial a través de la innovación científica.

¹²⁴ Dolores Illescas Nájera. *Un Haz de Reflexiones en Torno Al Tiempo, la Historia y la Modernidad*. Universidad Iberoamericana. México 1995. p. 33

¹²⁵ *Ibid.* p. 34

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Erich Fromm. *¿TENER O SER?*. FCE. México 2006. p.21

¹²⁸ Dolores Illescas Nájera. *Entre el ciclo y la línea*. Universidad Iberoamericana. México 1994. p. 17

2.2.2.1.1 Espacio lumínico y el instante

El modo de interpretación ocular y la racionalización espacial de la perspectiva renacentista, cristalizó un modelo que instituyó la verdad objetiva de la percepción científica, descartando cualquier otra opción de representación por considerarla falsa al no corresponder con los estudios científicos de la óptica. Este precepto de “verdad”, permitió al modelo renacentista mantenerse vigente hasta la era moderna, cuando la innovación fotográfica al tiempo de confirmar el modelo perspectivo como “un retrato de la realidad objetiva pintado por la luz natural” infundió cuestionamientos sobre si la visión literal del espacio y su lógica descriptiva en el espacio pictórico seguirían siendo la principal problemática del arte. En este mismo contexto renacentista, las innovaciones científicas planteaban ideas en las que el espacio-tiempo se revelaba más allá de la percepción humana, por lo que la comprensión espacio-temporal alcanzó niveles extraordinarios de abstracción. *“Los nuevos conceptos espaciales crearon una revolución compartida por la ciencia y la cultura impulsando la creación de impulsos estéticos que reflejarían los cambios perceptivos cognitivos en la estructuración mental del mundo con sus subsecuentes cambios culturales.”*¹²⁹

Los impresionistas, fueron los primeros en cuestionar la veracidad de la noción de tiempo condensado (fijo e infinito) de la representación del espacio perspectivo que no correspondía a la experiencia visual, pues lo que se ve en realidad nunca se encuentra inmóvil. El discurso impresionista afirmaba que la experiencia visual resultante de la percepción de una vivencia espacio-temporal, se experimenta dentro de una realidad continua, indefinida e inestable que se encuentra en constante cambio. El ojo capta esta realidad dinámica y penetra en su esencia revelando que: “La existencia misma de la materia es inseparable del tiempo”.¹³⁰ Es decir que cada extensión espacial sólo adquiere sentido en un lapso temporal en el que antes de su acontecer no existe y en el que después de su acontecimiento se desvanece, por tanto la relación espacio-tiempo es condicionante de la existencia fugaz e irreversible. La cualidad efímera de la experiencia espacio-temporal, enmarcó el aspecto de lo real, que unificó a los artistas impresionistas bajo una problemática común: la luz. Por eso, el impresionismo adoptó *“formas imprecisas, el toque distendido y la incertidumbre tonal. [...] rechazó la solidez [...], y buscó en la Naturaleza lo huidizo e inaprensible: el agua y el vapor en el que se convierte bajo los rayos de la luz implacable, las masas sólidas de la arquitectura corroídas por fuertes luminosidades, los humos de las locomotoras que impiden la solidez lineal de las estructuras de hierro en la estaciones y el campo abierto de atmosferas transparentes y claras luces.”*¹³¹

El conocimiento sobre el proceso fisiológico de la visión, así como las reflexiones que los impresionistas harían sobre el mismo los llevó a deducir que la *“experiencia espacial está íntimamente vinculada a la experiencia de la luz. Sin luz no hay visión y sin visión no puede haber espacio visible. El espacio en un sentido visual es espacio luminoso. Por lo corriente, este espacio luminoso no es evidente a la vista. Solo percibimos las relaciones espaciales cuando la luz es interceptada por algún medio. Lo que en realidad vemos como mundo espacial es el modo en que la luz es disectada y redirigida, es decir, modulada por estos medios. Los modos sensoriales de la luz modulada, las diversas sensaciones de color se tornan, pues, los medios para el ordenamiento espacial de objetos y acontecimientos.”*¹³² La luz y el color, serán las claves en la construcción espacial de la imagen impresionista y en su discurso sobre la experimentación de la propia existencia sensible: la vida. Pues se considera que *“La luz es la energía básica y dadora de vida para toda la existencia orgánica.”*¹³³ Y *“experimentar el color, equivale a interpretar la medula misma de la realidad física en términos de propiedades sensoriales. Cuando uno ve los colores, sin estar trabado por la idea de que esos colores están en los objetos, la sensación sensorial que se experimenta tiene características que se originan en la concepción de la luz como requisito básico de la vida.”*¹³⁴

La luz, espectro electromagnético proveniente de la emisión energética del astro solar de nuestro universo, viaja constantemente a nuestro planeta, atraviesa su atmosfera refractándose por las distintas capas de aire de temperatura caprichosa, toca la superficie de los suelos, de los seres y los colorea, absorbiéndose y reflejándose: la luz invade todo el espacio y lo modela. Su presencia hace perceptible al ojo humano la realidad física cambiante en la que la sensación atmosférica de la luz envuelve todo lo existente y diluye los límites de los objetos, restándoles solidez; todo se unifica como si estuviese constituido por la misma clase de sustancia efímera y ligera. La metáfora perfecta que hacía visible la naturaleza temporal de la existencia material, fue la representación de la *“luz atmosférica transmitida- que era la nueva temática- llevó en última instancia a establecer una base de representación. Los pintores descubrieron científicamente las leyes de combinación de colores. Se percataron de que no podían representar la luminosidad de la luz transmitida por la atmósfera mediante la mezcla de los colores efectuada en forma corriente, esto es mediante la mezcla de pigmentos por sustracción. En las investigaciones científicas de Chevreul y Helmholtz hallaron la respuesta: el color podía mezclarse en la retina. El artificio que idearon para crear esta mezcla óptica de luz colores da en la retina fue la ruptura de las antes suavemente modeladas superficies cromáticas que quedo transformada en un conjunto de pequeños puntos o líneas de color. A estos se les combinó conforme a un orden que los fundía en la retina en una cualidad luminosa. Esta innovación abrió el camino en dos direcciones. Una de ellas, fue el redescubrimiento del plano cromático como elemento básico de construcción de la imagen plástica, tratándose en su forma embrionaria del punto de color del cuadro impresionista. La otra fue la aplicación consciente de la mezcla aditiva de color que puso en evidencia que la imagen es de factura humana, que el factor humano es un elemento integro en la imagen y que la representación de las experiencias espaciales no puede ser el facsímil de la realidad espacial sino que debe constituir una estructura correlativa basada en el equipo receptor humano. Mientras tanto, el receptor completo de la pintura fue en la mayor parte de los casos tan solo un registro taquigráfico del efecto cromático vibratorio. La experiencia visual se formuló única y exclusivamente en términos del ojo como aparato fisiológico, y el cuadro solo fue una réplica de los puntos de color en la retina, hinchada hasta la escala del plano pictórico con esto la organización plástica lloego al grado cero.”*¹³⁵

¹²⁹ Yates, Steve. *Poéticas del espacio*. GG. Barcelona 2002. p. 300

¹³⁰ Kepes, Gyorgy. *El lenguaje de la visión*. Ediciones Infinito. Argentina 1976.

¹³¹ Navarro Francese. *Impresionismo y postimpresionismo. Historia del arte* Salvat Editores. Barcelona 2000 p.1

¹³² Kepes, Gyorgy. *El lenguaje de la visión*. Ediciones Infinito. Argentina 1976. p. 185

¹³³ *Ibíd.*

¹³⁴ *Ibíd.* p. 186

¹³⁵ *Ibíd.* p. 222

El “punto de color impresionista”, se presenta como un ente autónomo pero no independiente, pues en su interacción con los demás puntos que cubren la superficie pictórica se crea un dinamismo basado en el valor cualitativo por contraste que disocia la iluminación; un efecto similar al que produce la luz en las capas de aire atmosférico que capta el ojo humano en los valores cromáticos espaciales (avance-retroceso, dilatación-contracción; actividad-pasividad) indicando realidad espacial. La espacialidad construida por la estructura lumínica, dotó de un sentido de realidad a los objetos, pues el color dejó de ser una propiedad intrínseca al objeto para construir objetos cuyas superficies de valor cromático vibraban en armonía relativa a la disociación cromática de la cambiante realidad espacio-temporal. La nueva configuración cromática impresionista, descartó la aseveración de veracidad controlada de las imágenes fijas e inmóviles de la perspectiva renacentista que no hacían más que retratar la concepción de lo real que se creía ver.

Monet, a quien se le considera el impresionista más puro, fue quien llevo más allá su búsqueda de la dimensión espacio-temporal de la realidad. Su profunda búsqueda, se materializa en sus pinturas seriales “en las que examinaba el mismo tema en diferentes condiciones meteorológicas y a diferentes horas del día o en estaciones diferentes.”¹³⁶

La pintura serial titulada “Los almiares”, realizada por Monet entre 1890 y 1891 a las afueras de Giverny, fue la primera serie con la que el artista emprendió su estudio temporal de la naturaleza dinámica. Los quince lienzos seriales captan el heno amontonado en instantes en los que las diferentes condiciones climáticas lumínicas, reconvierten el paisaje, afectando su realidad a tal grado que parece reinventado. Esta obra le permitió concluir que las formas o realidad de los objetos no es constante ni permanente, sino que varía al compás de la luz natural envolvente que demarca el constante fluir de la temporalidad.

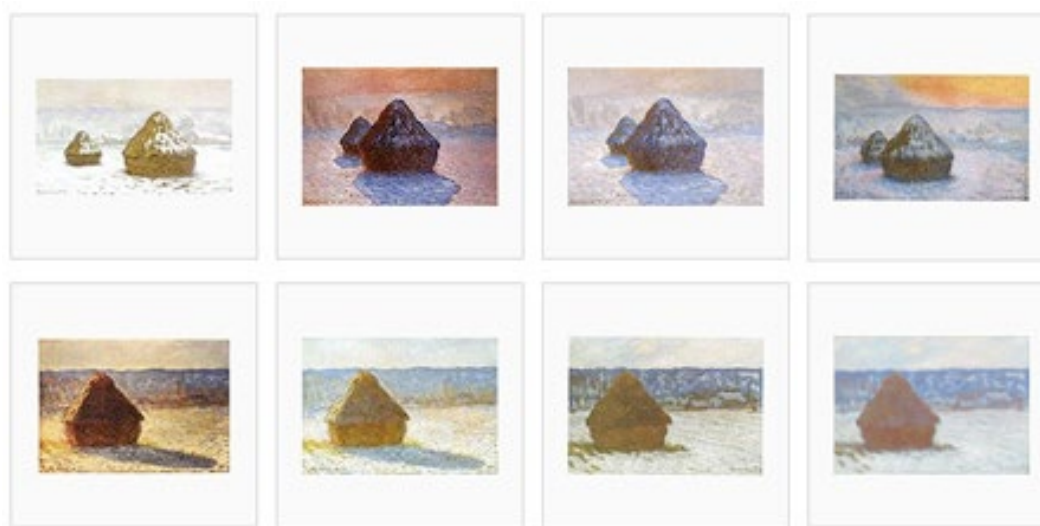


Figura 11. “Los Almiares”. Una serie de “Paja”. Monet. 1890 – 1891
www.artukraine.com.ua/articles/796.html

Monet continuó trabajando con la luz en colecciones pictóricas seriales, pero fue la colección serial de la “Catedral de Rouen”, la que señalaría su éxito rotundo. “La catedral de Rouen, parecía una realidad invariable, pero cuando Monet pinto la fachada oeste con sus pináculos y sus arcos de la entrada observó que la luz se transformaba constantemente: ahora exquisitamente rosada, la pintura gruesa y áspera que recuerda el tosco trabajo de la piedra, los portones de bienvenida muy visibles, la gran ventana panorámica, un misterio de oscuro encanto; después pálida casi sin detalles por la intensidad de la luz. Solía trabajar en varios lienzos a la vez, suavizando el trabajo en piedra cuando hacía mal tiempo con una paleta armoniosa en grises e intensificándola con blanco y azul cobalto cuando el sol brillaba con más fuerza.”¹³⁷

La innovación de estas pinturas, radicaba en que el objeto “protagonista” de la representación- la fachada de la Catedral de Rouen de naturaleza pétreo-, pierde solidez en contacto con la luz en mayor o menor grado para diluirse en la luz envolvente hasta casi desaparecer. Y en su ausencia, la cualidad dinámica de la luz, promulga su “protagonismo”. Monet planeó cuidadosamente la elección un antagonismo entre un objeto monumental (pétreo, pesado, áspero, inmóvil y sin vida; es decir, algo sólido en extremo) y la luz (suave, etérea, ligera y efímera), que gana la contienda y se proclama vencedora, diluyendo visualmente la fortaleza y solidez pétreo del objeto monumental. La presencia diluida de la fachada pétreo, se convierte entonces en un soporte en el que se materializan instantes temporales para desaparecer, una metáfora poética que nos lleva a pensar en el fugaz tránsito de la vida y su fragilidad.

¹³⁶ Beckett Wendy . Historia de la pintura. Ed. Blume. Barcelona 1995. p. 29

¹³⁷ *Ibíd.*

2.2.2.1.2. La simultaneidad espacio-temporal

“Los cubistas reprochaban a los pintores del impresionismo por ser sólo retina y no cerebro”. En este reproche, se manifiesta la condena del primero, ingenuo y elemental positivismo, y al mismo tiempo, la exigencia de una verdad científica superior. No se trataba pues, del registro puro y simple de los datos visibles, sino de su organización en una síntesis intelectual que, al efectuar una selección, destacase los datos esenciales.”¹³⁸

La problemática cubista, responde a las preocupaciones espacio-temporales propias de su contexto, documentadas en los escritos filosóficos del francés Henri Bergson y del alemán Edmund Gustav Albrecht Husserl, quienes se oponen al racionalismo positivista debido a que este sistema ideológico pretendía reducir “la realidad” al modelo de las ciencias exactas.

Bergson construye un sistema de pensamiento intuicionista, vitalista y espiritualista que surge del anhelo de superar la realidad objetiva y rígida positivista por una vida dinámica, espontánea y libre. La superación de la objetividad por el subjetivismo de naturaleza mental de Bergson, alcanzó tanto eco que se extendió como una moda intelectual. En 1922 publicó su obra “Duración y simultaneidad”, en la que erige su concepto de “duración” y distingue dos tipos de multiplicidad. La noción de duración es el núcleo de la filosofía bergsoniana, pues sostiene que aunque hombre y realidad se reducen al concepto fundamental de “duración”, la temporalidad no es algo ajeno a la consciencia, sino que viene dado por ella. Puesto que el “yo” de cada ser humano vive el presente con el recuerdo del pasado y la anticipación del futuro, es decir que el “ser” es resultado de la simultaneidad del tiempo, pues el “tiempo real” del “ser”, solo existe en la articulación de la consciencia humana como resultado de la experiencia vivida intuitivamente. Los estados de consciencia como fenómenos psíquicos por naturaleza son de carácter cualitativo, pues cada “intuición” o “cualidad” es irrepetible e irreversible y tiende a fundirse con otras formando un fluir único. De allí, la imposibilidad de ordenarlos, medirlos u homogeneizarlos cuantitativamente como se hace con el tiempo físico. El tiempo físico es para Bergson un tiempo falso, mientras que la duración de la vida interior de la consciencia crea un tiempo auténtico.



Figura 12. Catedral de Rouen, Claude Monet, 1894, 100X66 cm. (cada pieza)
Tomada de <http://jorgemarinartista.blogspot.mx/2012/08/la-naturaleza-maestra-de-los-grandes.html>

¹³⁸ de Micheli, Mario. *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Ed. Alianza forma p. 175

También como reacción contra el positivismo, surgió la fenomenología de Edmund Husserl. Husserl al igual que Bergson, postula a la conciencia como fundamento absoluto de la temporalidad. Por lo que plantea que considerar todo el “devenir” como una construcción sistemática de hechos históricos predecibles, crea un sentido de “realidad” equívoca. Pues los “ritmos”, “patrones”, “leyes” o “tendencias” que sigue el tiempo físico de manera invariable, no se ajustan ni pueden resumir o reglamentar la evolución de la historia humana en su totalidad, pues resultan ficticios -puesto que dejan de lado la esencia del orden causal del flujo existencial del hombre, la duración real de la conciencia bergsoniana-. Por ello, Husserl propone el análisis y descripción de los fenómenos existenciales de la conciencia (las vivencias) en lo que él denominaría, la fenomenología de la conciencia. Con este presupuesto defenderá, de manera parecida a la tesis bergsoniana, la distinción entre un tiempo físico y un tiempo fenomenológico.

Los postulados de Henri Bergson y Edmund Husserl influirían profundamente en la concepción espacio-temporal de los artistas cubistas. Como lo afirma Guillaume Apollinaire en el *Peintres Cubistes* de 1913: “Hoy los científicos ya no se atienen a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores, se han visto llevados naturalmente, y, por así decirlo, intuitivamente, a preocuparse de nuevas medidas posibles del espacio, que en el lenguaje figurativo de los modernos, se indican todas juntas y brevemente con el término de la cuarta dimensión.”¹³⁹ Despojar el objeto de su realidad geométrica para develar su realidad temporal real, fue el objetivo principal del cubismo. Esta empresa fue inaugurada por el cubismo analítico retomando la idea de duración y simultaneidad del “ser” bergsoniano y perfeccionada por el cubismo sintético más tardío, al incorporar las ideas fenomenológicas de Husserl.

Partiendo de la plataforma teórica bergsoniana que postula que la realidad del “ser” se da en la simultaneidad de los tiempos presente, pasado y futuro; la mente cubista advierte que la representación de un objeto desde un punto de vista fijo no basta para develar su ser. Por ello, como primer paso, el artista cubista tuvo que girar alrededor del objeto y analizarlo: cubismo analítico. Para después plasmar la concepción estructural dinámica de la prosecución de planos que le permitiría fijar todas las facetas espaciales y temporales de forma continua, es decir crear una representación simultánea en la que el ser del objeto queda plasmada. “Las señoritas de Avignon” de Pablo Picasso, es considerada la pintura más representativa del cubismo analítico.



Figura 13. Les demoiselles d'Avignon, Pablo Picasso, 1907, 244X234 cm
Obtenido de Beckett Wendy . *Historia de la pintura*. Ed. Blume. Barcelona 1995. p. 347



Figura 14. Violin & Pitcher, Braque, 1910
Obtenido en <http://arte-historia.com/george-braque-su-obra-cubista>

La imagen cubista dista mucho de la imagen óptica mimética, pues en ella el objeto representado no es el que se ve, sino el que la conciencia construye. La representación simultánea del cubismo analítico fue perfeccionada por el proceso mental de síntesis, es decir el artista se vio obligado a analizar detenidamente cada una de las facetas de las variantes espaciales y temporales del objeto, e identificar cuales resumen en su apariencia la intuición eídética: cubismo sintético. Por intuición eídética, concepto Husserliano, se entiende como la esencia del objeto captada por la conciencia a través de la experiencia vital. Por ello, puede concluirse que los “cuadros cubistas plantean la unidad de la forma: en la misma imagen, se unen con el ser real y el recuerdo que su presencia evoca.”¹⁴⁰

¹³⁹ de Micheli, Mario. *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Ed. Alianza forma p. 175

¹⁴⁰ *Tiempo y Espacio. Miradas Múltiples*. Valencia García, Guadalupe. Ed. Plaza y Valdés. p.666

Posterior al cubismo y al impresionismo surgió el futurismo. El futurismo, vanguardia artística fundada por el pintor italiano Filippo Tommaso Marinetti, en 1909 a través de la publicación de su manifiesto en el diario Le Figaro de París, estuvo formada por un grupo de jóvenes artistas para los que *“el progreso ofrecido por el maquinismo resumía su creciente fascinación por la velocidad y el movimiento dinámico.”*¹⁴¹

El dinamismo futurista, explica Boeccino *“se propone unir los esfuerzos impresionistas y los esfuerzos cubistas en un todo que pueda dar una forma única, integral y dinámica a la idea de vibración (dinamismo impresionista) y la idea de volumen (estática cubista)”*¹⁴² es decir, que su objetivo final era plasmar la *“vibrante síntesis dinámica de lo universal.”*¹⁴³

Pues de acuerdo a la posición de Boeccino, el divisionismo en su búsqueda por la representación dinámica de la realidad espacio-temporal, propició la apertura de dos rutas de investigación: el divisionismo cromático o de color, de origen impresionista; y el divisionismo de la forma, de origen cubista. Sin embargo, a los ojos futuristas, ninguna de ellas había logrado su objetivo y podían ser superadas siempre y cuando se lograra una buena síntesis de sus enseñanzas y se evitará seguir sus errores. Pues consideraban que la imagen impresionista había contrarrestado la solidez de los objetos que sacrificaba *“la concreción del objeto a su sensibilización en la atmosfera: “los impresionistas para crear esta atmosfera, en una unidad-objeto de valor 100, sustrajeron 50 de solidez formal para añadirle otro tanto de atmosfera; en cambio nosotros creamos una nueva unidad-objeto de valor 150. Por lo tanto tenemos: objeto (100) más atmosfera (50), igual a objeto-ambiente (150).”*¹⁴⁴

Mientras que la imagen cubista había fracasado debido a que su análisis de la realidad dinámica, se asemejaba más un análisis científico que fragmenta la vida, estudiándola a través de la disección de un cadáver; que al estudio integral constructivo de un suceso espacio-temporal, por lo que *“no supera la adición ni la enumeración y cuando intentó la síntesis cayó en la inmovilidad.”*¹⁴⁵ Por lo tanto, la búsqueda futurista se abocaba a la síntesis de *“un divisionismo dinámico donde el movimiento viene dado por las refracciones luminosas que envuelven los cuerpo multiplicando sus vibraciones y dilatándolos en el espacio.”*¹⁴⁶

Como resultado del divisionismo dinámico futurista, surgieron dos propuestas de representación: los *“veristas divisionistas”* y los *“impresionista divisionistas”*.

El verismo divisionista hace alusión a la poética figurativa futurista empleada por Giacomo Balla en sus pinturas crono-fotográficas y Anton Giulio Braggaglia en sus fotografías dinámicas basadas en el principio óptico de la persistencia retiniana, es decir la estimulación sucesiva de receptores retinianos que revelan impactos estacionarios progresivos. La representación de una secuencia de posiciones espaciales estacionarias en un mismo espacio pictórico o gráfico, generaba imágenes del mismo objeto superpuesto a su anterior y antepuesto a su posterior. Pues *“nuestra incapacidad para discernir con nitidez fuera de determinado intervalo de impactos ópticos, convierte a las impresiones visuales en un borrón que sirve como puente para una nueva forma óptica. El grado de velocidad del movimiento determinará la velocidad aparente de esa nueva forma.”*¹⁴⁷



Figura 15. Braggaglia's violoncellist, Anton Giulio Braggaglia, 1913.
<http://www.pixiq.com/article/thinking-outside-the-box-impossible-new-digital-photography>

¹⁴¹ Beckett Wendy . Historia de la pintura. Ed. Blume. Barcelona 1995. p.351

¹⁴² De Micheli, Mario Vanguardias artísticas del siglo XX. Ed. Alianza. España 1979. p. 226.

¹⁴³ Calvesi Maurizio. Futurismo. El impresionismo y los inicios de la pintura moderna. Ed. Planeta de Agostini. España 2000. p.

¹⁴⁴ De Micheli, Mario Vanguardias artísticas del siglo XX. Ed. Alianza. España 1979. p. 221

¹⁴⁵ *Ibíd.* p. 223

¹⁴⁶ *Ibíd.* p. 225

¹⁴⁷ Kepes, Gyorgy. El lenguaje de la visión. Ediciones Infinito. Argentina 1976. p.231

La primera obra futurista de Balla, perrito con correa de 1912, en el que el movimiento es representado mediante la multiplicación sucesiva de las patas del perro, de los pies de la dama y de las oscilaciones de la correa tiene su antecedente directo en la percepción del hombre prehistórico quien aunque “sabía cuántas patas tenían los animales que representaba. [...] Cuando veía a un animal que realmente se movía con rapidez no podía dejar de notar la modificación visual de las características espaciales conocidas. Los pintores de la cueva de Altamira representaron a un reno en movimiento con un gran número de patas. [...] enuncian [...] una relación entre lo que conocen y lo que ven.”¹⁴⁸



Figura 16 . Dinámica de un perro atraillado, G. Balla,, 1912
Tomado de Calvesi Maurizio. Futurismo. El impresionismo y los inicios de la pintura moderna.
Ed. Planeta de Agostini. España 2000. p. 9

A los intentos veristas-futuristas, Boccioni los describiría despectivamente como “la reproducción esquemática y sucesiva de la estática y del movimiento”¹⁴⁹, pues consideraba que el logro de estas obras no iba más allá de catalogar en un sobreposicionamiento de imágenes fijas de un objeto, en diferentes posiciones espaciales dictaminadas por su trayectoria. Además de que “la noción correspondía al concepto de la física clásica. La cual, describe objetos que existen en un espacio tridimensional y que cambian de posiciones en una secuencia de tiempo absoluto. Así, se mantenía el concepto de objeto. La secuencia de objetos petrificados en el plano pictórico se limitaba a magnificar la contradicción entre realidad dinámica y fijeza del concepto tridimensional del objeto.”¹⁵⁰

Los artistas futuristas, al igual que los cubistas, fueron influidos fuertemente por las ideas de Bergson. El divisionismo impresionista fue teorizado por Boccioni, quien retomó algunos conceptos Bergsonianos como el de “duración”, el cual entiende como “síntesis del tiempo presente, pasado y futuro que se realiza en la dimensión de la memoria y la conciencia”¹⁵¹, y el de “intuición”, que considera “como el único modo de captar la realidad en su complejidad en movimiento.”¹⁵² Y los conjuga con concepciones dinámicas Einsteinianas, pues asume que un objeto en reposo o que permanece aparentemente inmóvil, está en movimiento. Debido a que todos los objetos o materia existente, esté en movimiento o no, es partícipe del dinamismo universal.

Desde la perspectiva de Boccioni, la “realidad absoluta” y la “vibración universal” son una, es decir la realidad absoluta solo existe en y por el dinamismo. Este dinamismo solo puede ser percibido por el hombre como dinamismo universal, es decir, como multiplicidad en movimiento perpetuo. De allí que para tener una visión total de la “realidad absoluta”, sea necesario recurrir a la conjugación de experiencias perceptivas múltiples (fisiológica, contemplativa e intelectual) y no caer en el error de reducir la vivencia a los datos que arroja solo una de estas modalidades. El conocimiento integral de la realidad absoluta, solo es posible en la integración de multiplicidad perceptiva que tiene lugar en la conciencia (intuición teorizada por Bergson).

En otras palabras: “La materia, base física de toda experiencia espacial y por consiguiente material básico de la representación es cinética en su esencia misma. Desde los movimientos atómicos hasta los acontecimientos cósmicos, todos los elementos existentes están en perpetua interacción, en un constante flujo. Vivimos una existencia móvil. La tierra gira; el sol se desplaza; los árboles crecen; las flores se abren y se cierran; las nubes se funden, se disuelven, van y vienen; la luz y la sombra se persiguen mutuamente en un juego infatigable; las formas aparecen y desaparecen; y el hombre que experimenta todo esto, está por su parte sometido a todo cambio cinético. La percepción de la realidad física no puede eludir la propiedad del movimiento. La misma comprensión de los hechos espaciales, el significado de extensión o distancias, implica la noción de tiempo que es el movimiento. “Nadie ha observado un lugar sino en un momento dado; ni un momento dado sino en un lugar”.- decía Mikowsky en sus principios de relatividad.”¹⁵³

¹⁴⁸ Kepes, Gyorgy. *El lenguaje de la visión*. Ediciones Infinito. Argentina 1976. p. 235

¹⁴⁹ Calvesi Maurizio. *Futurismo. El impresionismo y los inicios de la pintura moderna*. Ed. Planeta de Agostini. España 2000. p. 11

¹⁵⁰ Kepes, Gyorgy. *El lenguaje de la visión*. Ediciones Infinito. Argentina 1976.p. 243

¹⁵¹ Calvesi Maurizio. *Futurismo. El impresionismo y los inicios de la pintura moderna*. Ed. Planeta de Agostini. España 2000. p.11

¹⁵² De Micheli, Mario *Vanguardias artísticas del siglo XX*. Ed. Alianza. España 1979. p. 219

¹⁵³ Kepes, Gyorgy. *El lenguaje de la visión*. Ediciones Infinito. Argentina 1976. p229

Siendo que todo lo existente está en movimiento continuo, el que percibamos objetos “en reposo” en contraste con objetos “en movimiento”, depende tan solo del efecto condicionante que la velocidad del movimiento manifiesta en nuestra percepción. Es decir, la percepción humana solo es capaz de percibir un intervalo de velocidad móvil, la movilidad que no se ajusta a este intervalo ya sea mayor o menor, va más allá de lo que el hombre puede captar, pero ello no significa que este dinamismo no exista o sea nulo.

Con base en este postulado, Bioccino construye una compleja teorización que estructura su poética para la creación de formas dinámicas en seis enunciados: solidificación del impresionismo, expansión de los cuerpos en el espacio, simultaneidad, compenetración de planos, dinamismo y tema; que dirigirían y justificarían su quehacer artístico.

“Solidificación del impresionismo”, remite a la intención de Bioccino de incorporar y renovar la lección impresionista haciendo hincapié en la necesidad de “vivir” sensitivamente el acontecer, para captar la realidad absoluta y lo insuficiente que resulta la contemplación de un instante fijo. Por lo que apunta: *“Mientras los impresionistas hacen un cuadro para dar un momento particular y subordinan la vida del cuadro a su semejanza con aquel momento, nosotros sintetizamos todos los momentos (de tiempo, lugar, forma y color-tono) y así construimos un cuadro.”*¹⁵⁴ Pues, *“la impresión vivirá en su duración la forma única de su acontecer. [...] La impresión no es para nosotros la ejecución del objeto detenido, en su reproducción aproximada y de la cual los impresionistas se valieron para acentuar el movimiento, sino el objeto dado en su complejidad de sensación (aparición) y de construcción (conocimiento). El conocimiento de la construcción que se refiere a las masas que componen el objeto en dirección centrípeta. La aparición de la construcción que se refiere a las partes que relacionan el objeto con la atmosfera y con los otros objetos en dirección centrífuga.”*¹⁵⁵ El segundo enunciado y tercer enunciado: “expansión de los cuerpos en el espacio” y “compenetración de planos”, derivan de la concepción objeto-ambiente asociado a la noción centrípeta-centrífuga. Pues las líneas de construcción centrípetas y centrífugas, crean fuerzas que entrelazan estructuras formales y cromáticas, de tal manera que *“las cosas ya no son el núcleo del ambiente circundante, y este ambiente es una vibración atmosférica [...] el objeto vive y se completa en el ambiente influyéndose ambos recíprocamente.”*¹⁵⁶ Esta influencia recíproca supera los límites tradicionales del objeto, pues *“los objetos dejan de ser considerados unidades aisladas y fijas. Se incluían potenciales y cinéticas como características ópticas. Al objeto se le consideraba en movimiento activo, indicando su dirección mediante líneas de fuerza, o en movimiento potencial, bullente de líneas de fuerza, que señalaban la dirección en que el objeto se liberaría.”*¹⁵⁷

Al dejar de ser el objeto un sistema cerrado, el espacio que ocupa ese objeto dejó de ser exclusivo, es decir, permitió que los volúmenes de dos o más objetos ocuparan el mismo espacio en tiempo simultáneo, fusionándose en una pauta cinética. De manera que la compenetración de un cuerpo y otro surge cuando *“nuestros cuerpos entran en los divanes en que nos sentamos, y los divanes entran en nosotros, del mismo modo que el tranvía que pasa entra en las casas. Las cuales, a su vez, se arrojan sobre el tranvía que pasa y se amalgama con él.”*¹⁵⁸ De allí, que el cuarto enunciado “simultaneidad” casi pueda deducirse, pues abarca todos los conceptos al estar contenido en todos los demás. El concepto de simultaneidad boecciniano tiene rasgos einstenianos, pues *“el mundo de los acontecimientos puede ser descrito mediante una representación estática proyectada en el fondo del continuo espacio-temporal de cuatro dimensiones. En el pasado la ciencia describía los movimientos como acontecimientos en el tiempo, en tanto que la teoría general de la relatividad interpreta los acontecimientos como existentes en el espacio-tiempo.”*¹⁵⁹ El quinto enunciado, “dinamismo”, es definido por Boeccino como: *“La acción simultánea del movimiento característico y particular de objeto (movimiento absoluto) con las transformaciones que el objeto experimenta en sus desplazamientos en relación con el ambiente móvil (movimiento relativo), es la concepción lírica de las formas interpretadas en el infinito manifestarse de su relatividad entre movimiento absoluto y movimiento relativo, entre ambiente y objeto, hasta formar la aparición de un todo: ambiente + objeto. Es la creación de una nueva forma que dé la relatividad entre peso y expansión. Entre movimiento de rotación y movimiento de revolución; en suma es la vida misma aferrada en la forma que la vida crea en su infinito sucederse.”*¹⁶⁰ Y siendo que el dinamismo es la única forma humana de acceder al conocimiento de la realidad absoluta, el artista debe concentrar toda su intuición en plasmar la continuidad espacio-temporal en su infinito sucederse, pues solo así podrá solidificarse el “trascendentalismo físico” del objeto, es decir la irradiación infinita del objeto en el espacio-tiempo que lo nutre de vida: movimiento. Y por último, el sexto enunciado, “tema” y “emoción” son para Boeccino sinónimos, pues la realidad absoluta siempre en movimiento, es captada por la conciencia humana que no puede en ningún momento desligarse de la subjetividad del sujeto. Por lo que la emotividad del sujeto interviene de manera determinante en la interpretación y valoración de un hecho particular que no es ajeno al sujeto, sino que forma parte de él debido a los principio de simultaneidad y compenetración de planos que la realidad circundante dicta sobre los cuerpos. Por ello, *“el estado de ánimo plástico es la valoración lírica de los elementos plásticos de la realidad, interpretados en la emotividad misma de su dinámica en vez de imágenes literarias o filosóficas.”*¹⁶¹ Y concluye *“con esta novísima concepción de los movimientos de la materia, expresados no como valores accidentales de interpretación sentimental y narrativa, de lo verdadero, sino equivalentes plásticos de la vida en sí, nosotros llegamos a la definición dinámica de la impresión, que es la intuición de la vida.”*¹⁶²

¹⁵⁴ De Micheli, Mario. *Vanguardias artísticas del siglo XX*. Ed. Alianza. España 1979. p.220

¹⁵⁵ *Ibíd.* p.221

¹⁵⁶ *Ibíd.*

¹⁵⁷ Kepes, Gyorgy. *El lenguaje de la visión*. Ediciones Infinito. Argentina 1976. p. 243

¹⁵⁸ *Ibíd.*

¹⁵⁹ *Ibíd.* p.244

¹⁶⁰ De Micheli, Mario *Vanguardias artísticas del siglo XX*. Ed. Alianza. España 1979. p. 222

¹⁶¹ *Ibíd.* p.224

¹⁶² *Ibíd.* p.225



Figura 17. La carcajada. U. Boccioni, 1911
 Obtenido de Calvesi Maurizio. *Futurismo. El impresionismo y los inicios de la pintura moderna.*
 Ed. Planeta de Agostini. España 2000. pp.35

2.2.2.1.3. El espacio irracional y el tiempo matemático

En Rusia, el movimiento suprematista apareció paralelamente al movimiento constructivista alrededor de 1915 y 1916. El suprematismo, fue un movimiento artístico enfocado en la acertada distribución de elementos formales, es decir, en la composición de formas geométricas fundamentales -cuadrado, el círculo, el triángulo, etc-, cuyo objetivo era la representación del universo sin objetos, el mundo de la no representación.

Su desprecio a la mimesis o representación del mundo exterior, se debió a que la búsqueda sensible suprematista de la realidad se fundamentaba en la abstracción geométrica no euclidiana.

La geometría euclidiana, está configurada bajo cinco postulados; el primero afirma que: una línea recta puede ser dibujada uniendo dos puntos cualquiera; el segundo: dado un segmento de línea recta puede dibujarse un círculo con cualquier centro y distancia; el tercero: un segmento de línea se puede extender indefinidamente en una línea recta; el cuarto: todos los ángulos rectos son iguales entre sí y el quinto: postulado de las paralelas, si una línea recta corta a otras dos, de tal manera que la suma de los dos ángulos interiores del mismo lado sea menor que dos rectos, las otras dos rectas se cortan al prolongarlas por el lado en el que están los ángulos menores que dos rectos.

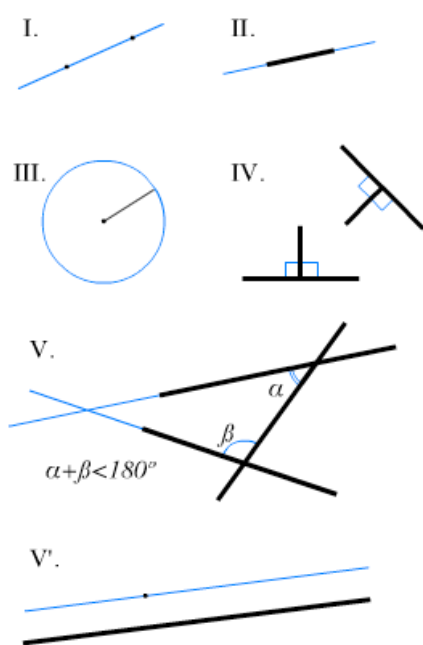


Figura 18. Representación geométrica de los postulados de Euclides
http://es.wikipedia.org/wiki/Postulados_de_Euclides

El quinto postulado de Euclides, postula una concepción matemática del espacio que ignora la curvatura, es decir que el valor de la curvatura es cero. "Y por tanto permite construir sobre un plano un cuadrado que puede medirse siguiendo un criterio invariable. En consecuencia, sobre este cuadrado puede construirse un cubo."¹⁶³

¹⁶³ Yates, Steve. *Poéticas del espacio.* GG. Barcelona 2002. p. 112

Gauss, Lobachevsky y János Bolyai, consideraron la posibilidad de una geometría que satisficiera sólo los cuatro primeros postulados de Euclides, descubriendo la primera geometría no euclidiana: “geometría hiperbólica”. La “geometría hiperbólica”, a diferencia de la euclídea, presenta una curvatura de valor negativo en su quinto postulado. La “geometría elíptica”, es el segundo tipo de geometría no-euclídea homogénea en descubrirse, al igual que la “geometría hiperbólica”, solo satisface los primeros cuatro postulados euclidianos y se caracteriza por presentar una curvatura de valor positivo.

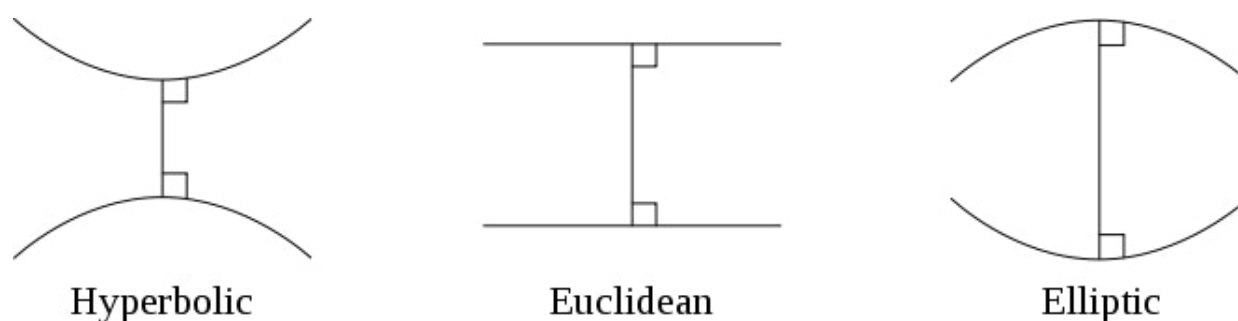


Figura 19. Los tres tipos de geometrías homogéneas posibles, además de la geometría euclídea de curvatura nula, existen la geometría elíptica de curvatura positiva, y la geometría hiperbólica de curvatura negativa. Si se consideran geometrías no-euclídeas homogéneas entonces existe una infinidad de posibles geometrías, descritas por las variedades riemannianas generales. http://es.wikipedia.org/wiki/Geometr%C3%ADa_no_euclidiana

Debido a que la “geometría hiperbólica”, coincide con las unidades de longitud naturales, Gauss planteó su tesis de que la estructura geométrica del Universo, posiblemente estaba configurada bajo este sistema geométrico. Esto, atrajo la atención de Riemann, quien sintetizó la geometría euclídea, la geometría hiperbólica y la geometría elíptica, al considerar que todas estas geometrías solo eran el resultado de los valores variables del tensor de curvatura, es decir, solo eran casos particulares de la interminable sucesión de espacios; dando origen a la “geometría riemanniana”.

Las posibilidades de variabilidad geométrica del tensor de curvatura son infinitesimales, como sucede en la teoría de la relatividad general, donde la gravedad causa una curvatura no homogénea en el espacio tiempo, siendo mayor la curvatura cerca de las concentraciones de masa, lo cual es percibido como un campo gravitatorio atractivo.

Siendo que algunas propiedades del espacio difieren de un punto a otro (en particular el valor de la curvatura), la geometría no es homogénea y permite distinguir unos puntos de otros a partir del estudio de variedades diferenciales para su aplicación en topología diferencial. Esto es relevante en la teoría de la relatividad general, ya que en principio es posible hacer experimentos de medición de distancias y ángulos que permitan distinguir unos puntos del espacio de otros, tal como especifican numerosos experimentos mentales imaginados por Einstein y otros en los que un experimentador encerrado en una caja puede realizar para decidir la naturaleza del espacio-tiempo que le rodea.

La escuela de arte Vkhutemas de Moscú, organizaba cursos teórico-prácticos sobre la espacialidad de la realidad influenciando fuertemente a los artistas plásticos, por lo que no es difícil entender que la búsqueda sensible de la comprensión espacio-temporal se emprendiera dentro de la abstracción lógica-matemática que cristaliza aquello que nuestros ojos no son capaces de visualizar. Es decir, se valen de los procesos intelectuales deductivos como fuente de conocimiento, comprensión y deducción de los espacios multidimensionales que sólo bajo la abstracción matemática pueden ser concebibles, representados o materializados.

El artista suprematista, se enfoca en la acertada distribución de elementos -formas geométricas primordiales-, como lo hacen las medidas de la geometría riemanniana para la topología diferencial, pues considera que la composición o distribución del espacio físico de la realidad espacio-temporal, puede ser medida como un sistema posicional relativo no homogéneo que refleja la estructura o curvatura espacio-temporal.



“La posición es el elemento principal de la forma, y de la posición se derivan todos los aspectos de la estructura y la forma.

La elegancia de la forma es el producto de la elegancia de la elección con limitaciones específicas.

La elección cuantitativa y cualitativa de posiciones en el espacio y la elección de los ocupantes para dichas posiciones definen la lógica de la forma.

La posición y el ocupante construyen estructura y contenido. La estructura y el contenido juntos constituyen la forma. En una condición generalizada de espacio, la suma de todas las posiciones ocupables es el potencial de la creación.”¹⁶⁴

Frederick Summer.

Figura 20. Suprematismo dinámico, Kasimir Malevich, 1916. Tomado de Beckett Wendy. Historia de la pintura. Ed. Blume. Barcelona 1995. p. 359

¹⁶⁴ Frederick Summer, *Lógica poética del arte y de la estética en Poéticas del espacio*, Steve Yates, GG, 2002, p.p 266

La investigación plástica suprematista, desarrolló en el “espacio irracional” (concepto acuñado por Lazar Lissitzky) para designar el espacio gráfico no euclidiano distinto del espacio planimétrico (que fue utilizado por los artistas de las civilizaciones antiguas) o el espacio perceptivo (descubierto desde el renacimiento y que implica la pirámide visual como orden jerárquico) en el que “las distancias se miden sólo por la intensidad y la posición de las zonas de color estrictamente definidas. El espacio se estructura en función de las direcciones más sencillas: vertical, horizontal o diagonal. Es un sistema posicional. Estas distancias no pueden medirse por ninguna medida finita, como pasa con los objetos en el espacio planimétrico o en el espacio perspectivo. Las distancias son irracionales; no pueden representarse como una relación determinada de dos números enteros. Un ejemplo de irracionalidad es la relación de la diagonal de un cuadrado con su lado: es $\sqrt{2} = 1,4$, o más exactamente 1,41, o aún más exactamente 1,414 y así cada vez más exactamente, ad infinitum. El suprematismo ha llevado hasta el infinito el vértice de la pirámide visual de la perspectiva. Ha atravesado “la pantalla azul del cielo”. Como color del espacio ha elegido no el individualizado rayo azul del espectro, sino la unidad total—el blanco—. El espacio suprematista puede formarse no sólo hacia adelante desde el plano, sino también hacia atrás, en profundidad. Si definimos la superficie del cuadro como cero, podemos describir la dirección de profundidad con un signo -(negativo) y la dirección hacia adelante como un signo + (positivo), o viceversa. Vemos que el suprematismo ha erradicado del plano las ilusiones del espacio planimétrico bidi-mensional y las ilusiones del espacio perspectivo tridimensional, y ha creado la ilusión esencial del espacio irracional, con sus infinitas posibilidades de extensión hacia el fondo y hacia el primer plano. Aquí es donde por primera vez llegamos a un complejo de A. que puede ser comparable con la analogía matemática de la línea ininterrumpida, que contiene en su seno la progresión numérica natural, con números enteros y fracciones, el cero, los números negativos y positivos y los números irracionales.”¹⁶⁵

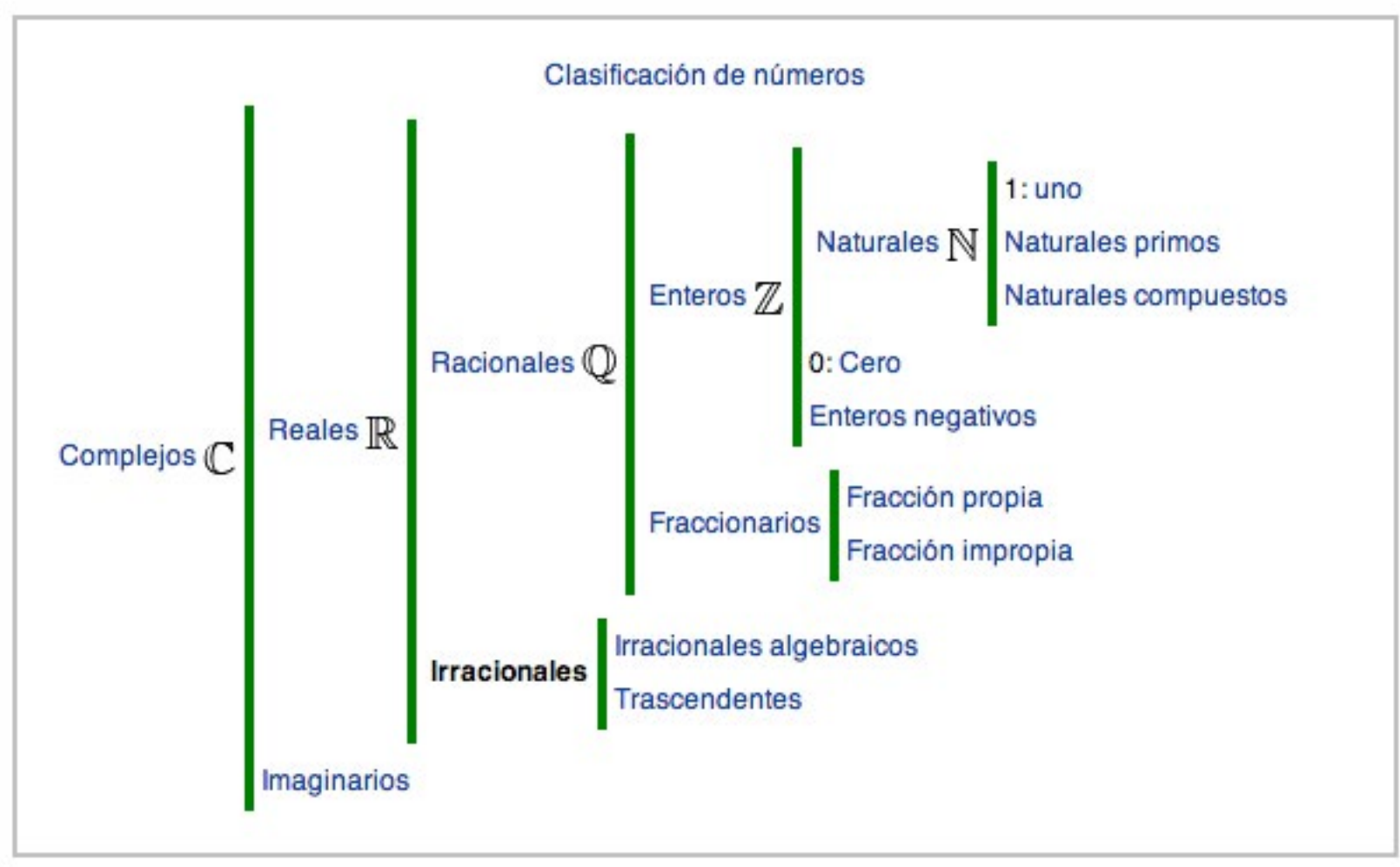


Figura 21. Obtenido de http://es.wikipedia.org/wiki/N%C3%BAmero_irracional

La pieza pictórica “Cuadro blanco sobre blanco” de Malevich producida en 1913, debe su importancia a que representa en sí misma un umbral de valor plástico: el cero. Para Malevich, el cero significa más que el vacío, algo más que la nada. El cero es un signo numérico que indica una posición neutral en una línea interrumpida que inaugura secuencias numéricas infinitas, ya sea a la izquierda (-1,-2,-3...-∞) o la derecha (1,2,3...∞); como lo hace un umbral entre dos mundos. Y con ello, construye una metáfora plástica sobre el espacio tridimensional físico y el espacio matemático multidimensional, ambos accesibles a la conciencia humana. Mientras el tiempo, constituye una problemática distinta en su unidimensional, es decir es “único tanto matemáticamente como físicamente hablando. No conocemos espacio fuera de los objetos, ni objetos fuera del espacio. Formar espacio significa formar objetos, los cuales pueden dividirse en elementos. El tiempo en cambio es constante, no puede descomponerse en elementos. Los factores del espacio son divergentes, los factores de tiempo son secuenciales.”¹⁶⁶

¹⁶⁵ Yates, Steve. Poéticas del espacio. GG. Barcelona 2002. p. 114

¹⁶⁶ *Ibid.*

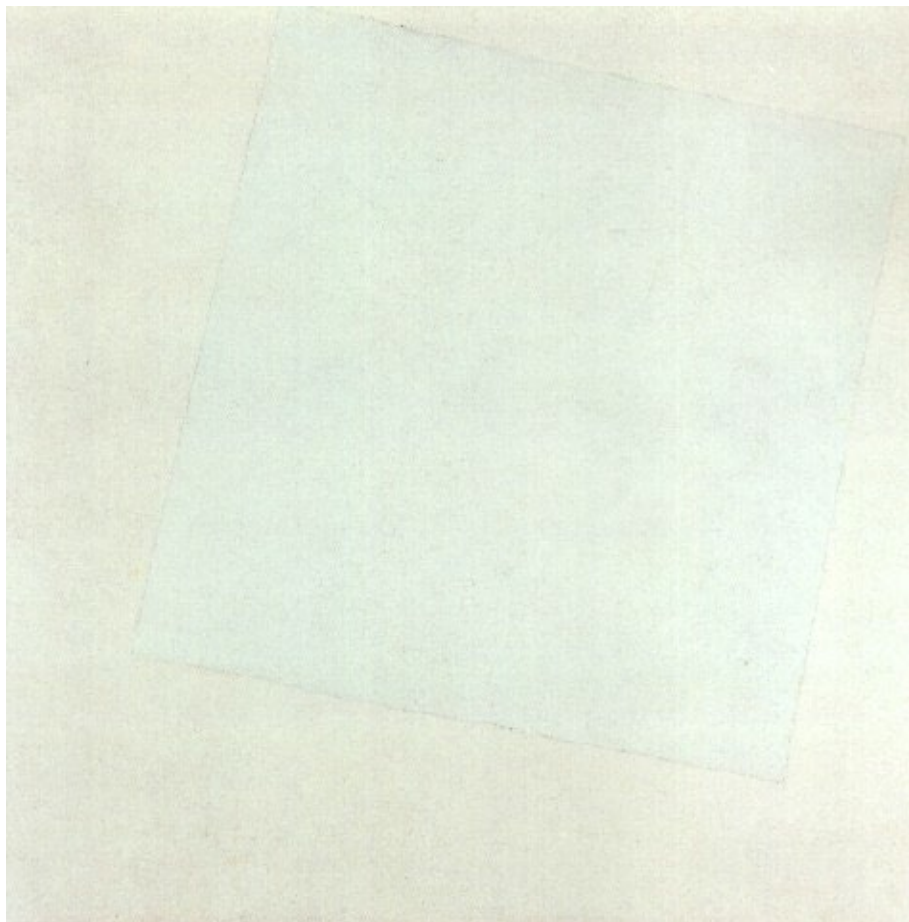


Figura 22. Cuadro blanco sobre blanco, Malevich, 1913.
http://www.taringa.net/posts/imagenes/2078887/Equot_Cuadrado-blanco-sobre-fondo-blancoEquot_.html

En esta pieza, Malevich declara que la abstracción y el pensamiento matemático no nos apartan de la realidad, sino que son herramientas mentales que permiten al hombre incrementar su capacidad de visualización de la realidad estableciendo una distinción clara de las características propias del tiempo y el espacio, deduciendo la imposibilidad de representar o materializar los espacios matemáticos multidimensionales *“vemos la transición de la curvatura de lo bidimensional a lo tridimensional pero la transición de la curvatura tridimensional a la cuatridimensional es un factor que ni nuestro sentido de la vista ni nuestro sentido del tacto son capaces de apreciar.”*¹⁶⁷

Y concluye que únicamente podemos cambiar la forma de nuestro espacio físico, pero no su estructura. No podemos cambiar realmente la curvatura de nuestro espacio es decir, no podemos transformar el cuadrado y el cubo en otra forma estable. Solamente un espejismo podía lograrlo. La teoría de la relatividad, ha demostrado que las mediciones del espacio y del tiempo dependen del movimiento de los sistemas en cuestión. Según esta teoría, un hombre puede morir antes de haber sido concebido. Este ejemplo funciona en orden inverso a nuestra forma de pensar, de tal modo que debemos seguir las leyes de nuestra filosofía natural para construir formas artísticas que produzcan un efecto en nosotros a través de nuestro aparato sensorial.

2.2.2.2 Modernidad Líquida

2.2.2.2.1 Arte Líquido y Cultura Líquida

Postmodernidad (con su prefijo post-), sugiere un “después de”, es decir, de aquello que se basa el algo anterior (modernidad) para a partir de ello generar algo nuevo. El metarelato moderno se fundamentaba en la fe progresista, cuya pauta de movilidad era de carácter unidireccional, es decir que establecía una verdad absoluta como unidad de aceptación unánime que implicaba una historicidad lineal progresiva. Sin embargo, la credibilidad del metarelato moderno se anuló y al hacerlo la noción histórica lineal sucumbió, inhabilitando la “originalidad” y la “innovación” -herramientas para la superación evolutiva de cada presente hacia un futuro perfectible-.

Así, el corte que marca la anulación de la fe progresista, dio lugar al “postmodernismo” libre de metarelatos e historicidad. El “postmodernismo” soporta la crítica moderna, a través del replanteamiento deconstructivo que cuestiona los códigos culturales del pasado sin buscar superarlos. Por tanto el pasado histórico, se convierte en un punto de partida para forjarse, de allí que no se niega el pasado ni se le ve como algo de lo que sea necesario liberarse, sino que se le revitaliza de forma anacrónica y fragmentaria en una reutilización o reciclaje reinterpretaivo de estilos anteriormente planteados: “pastiche”. Por ello, Hal Foster afirma que el “postmodernismo deconstruye al modernismo no para encerrarlo en su misma imagen sino para reescribirlo.”¹⁶⁸

El arte posmoderno prescinde de una dirección histórica, porque *“sufrió la misma crisis que la historia, entendida como autoridad aglutinante y como modelo continuo. La conexión con el discurso de la post-historia, puede ayudarnos a dislucidar la situación que caracterizaba al arte después de la modernidad. Esta conexión fue hecha por primera vez por Arnold Huelen, que había sido el introductor del discurso de post-historia en Alemania. En su libro titulado Zeitbilder (Imágenes del tiempo), predecía: “De ahora en adelante ya no puede haber ningún desarrollo en el arte que sea propio. Cualquier historia de arte minimamente significativa está terminada. Lo que vendrá ya ha sucedido: el sincretismo de una mezcla de todo tipo de estilo y posibilidades-posthistoricas.”*¹⁶⁹

¹⁶⁷ Yates, Steve. *Poéticas del espacio*. GG. Barcelona 2002. p. 113

¹⁶⁸ Foster Hal. *Art since 1900, modernism, antimodernism, postmodernism* Thames & Hudson. 2005

¹⁶⁹ Hans Belting. *La Historia del arte después de la postmodernidad*. Universidad Iberoamericana. p. 225

Por ello, Arthur Danto señala al collage como el paradigma artístico postmoderno, pues considera que el arte postmoderno consiste en realizar un collage de diversos materiales, ideas y abstracciones prefabricados o preconstruidas; resignificándolas y recontextualizándolas de forma tal que, consigan el propósito de sugerir o defender una tesis, idea o concepto. Esta postura implica la apropiación (en contrapartida con la innovación moderna), la reproducción técnica (en contrapartida con el aura de originalidad moderna) y la acción comunicativa aspiracional para una percepción colectiva que exige la reflexión activa de una obra que debe ser descifrada (en contrapartida con la contemplación estética pasiva moderna).

Leo Steinberg reconoce el arte postmoderno como el "arte de las citas", mientras Arwed D. Gorella, lo denomina "geometría de la memoria". Ambos, consideran que "las citas en el arte después de la modernidad operan desde una posición más allá de la historia del arte y revelan la experiencia de esta pérdida. Al arte al que hacen referencia aparece como la "bella cautiva" que se esconde en un lugar en las profundidades de la historia y sólo da lugar a la visión nostálgica de lo que ha sido y ya no puede ser más. Aquí la historia del arte entra en juego en tanto tema de la memoria y no ya como una tarea que ha de continuarse."¹⁷⁰

En la era postmoderna, cada artista tiene la libertad de elegir su discurso individual así como el lenguaje que empleará, por ello Esther Acevedo afirma que hoy en día el "artista es sujeto y no objeto del discurso cultural."¹⁷¹ Por lo que la pluralidad de discursos individuales y la variedad de lenguajes empleados se ha multiplicado de manera exponencial suscitando una gran productividad experimental sin estilo identificable. Este cambio se debe a que el metarelato moderno que lo abarcaba todo en un afán unificador tendía a dictaminar las reglas del juego en un "discurso cultural" al que el artista debía adscribirse. En contraste, la posmodernidad libre de metarelatos e historicidad del arte permite la reivindicación de la individualidad del sujeto que busca "expresarse desde la propia singularidad y no como un individuo fabricado con identidades preestablecidas y comercializadas"¹⁷² y legitimarse a través del reconocimiento de la especificidad existencial y su capacidad de transgresión. Por ello, el arte postmoderno se caracteriza por su tendencia multicultural, entendida como el auge de la otredad que surge por la necesidad global de que la diferencia perdure. Al respecto Günther Menken, en su libro "Spunrencherung" ("Consolidación de rastros") apunta que "la herencia de la historia del arte que alguna vez se presentó como canon para la memoria colectiva se transformó en ocasión para una arqueología personal."¹⁷³

La multiculturalidad, da apertura a las minorías (áreas periféricas) ansiosas de saberse reconocidas e incluidas. Sin embargo, este reconocimiento social no es tácito como en la modernidad, sino que requiere de la construcción-reconstrucción continua del sujeto-propuesta y de la continua renovación de pertenencia en ámbito social. La pertenencia o inclusión social regula la convivencia postmoderna, por lo que la preocupación por saberse reconocido o "legitimarse", es de vital importancia. "Legitimarse" puede entenderse como el proceso evolutivo del individuo que busca ubicarse socialmente a través de la validación de un discurso. La legitimación es el sistema regulador bajo el cual el postmodernismo afronta la incertidumbre, el caos y la ambigüedad de su naturaleza.

Al respecto Zygmunt Bauman, aporta al postmodernismo la noción de fluidez. Para describir que a diferencia de la Modernidad del capitalismo industrial (o modernidad sólida según Bauman), la postmodernidad del capitalismo financiero (o Modernidad líquida), se manifiesta en "un cambio sutil pero de gran alcance: aunque el todo, los sólido se desvanece en el aire" del Manifiesto comunista, puede seguir entendiéndose como el impulso revolucionario que espolea el capitalismo industrial, ya no es lo mismo una solidez que se desvanece para consolidarse de nuevo (en una sucesión de sistemas socioeconómicos o políticos que una fluidez que se hace permanente: falta de solidez. [...] el cambio ya no sería tránsito hacia un nuevo orden sino condición permanente de algo que carece de orden."¹⁷⁴

La cualidad "líquida" impulsada por el poder del mercado mundial, empapó el "ser" del hombre, modificando la percepción de sí mismo (la sustitución "ser" por el tener), la percepción del tiempo- espacio (la sustitución del tiempo lineal por el tiempo puntillista) y la comprensión del espacio según la jerarquía social a la que se pertenece, y el establecimiento de vínculos sociales y ambientales (reducidos a intercambios comerciales).

El arte postmoderno por su cualidad post- histórica, no responde a la historicidad pero sí a su contexto, está empapado de fluidez. De allí que, para la creación de un proyecto cultural, el artista postmoderno comprenda los procesos contextuales que lo configuran a partir de sus experiencias vitales individuales y sociales a partir del mundo móvil globalizado y el conocimiento sociológico contemporáneo que se esfuerza por describir, sintetizar y comprender los grandes marcos estructurales de las nuevas tendencias sociales.

¹⁷⁰ Hans Belting, *La Historia del arte después de la postmodernidad*. Universidad Iberoamericana. p.223

¹⁷¹ Esther Acevedo. <http://www.uia.mx/actividades/nuestracom/05/nc157/12.html> p.68.

¹⁷² Bauman, Zygmunt. *Arte líquido*. Ed. Sequitur. p. 33

¹⁷³ Hans Belting. *La Historia del arte después de la postmodernidad*. Universidad Iberoamericana. p.221

¹⁷⁴ Bauman, Zygmunt. *Arte líquido*. Ed. Sequitur. p.27

2.2.2.2 Tercera cultura; transdisciplinariedad, turbulencia y complejidad

*“En el siglo XIX, las universidades de Alemania, y de Europa, delimitaron los campos del conocimiento como territorios académicos diferenciados en disciplinas: cada una con sus propios métodos, tradiciones y ethos, cada una con su propio objeto de estudio. Esta cartografía específicamente moderna del conocimiento disciplinar -o este disciplinar del conocimiento- era un reflejo, como señala Bili Readings (1996), de la formación de los Estados nacionales, con sus promesas de identidades firmes, de pertenencia, de comunidad, de entidades política y económicamente definidas. El estudio de las culturas y las sociedades, de los idiomas y la historia estaban al servicio de las identidades y de la creación de naciones y pueblos bien delimitados: estas disciplinas teorizaron las estrechas relaciones entre naciones, lugares y culturas, y acompañaron la configuración de las emergentes economías capitalistas.”*¹⁷⁵

C. P. Snow, publicó en octubre de 1956 el artículo “The Two Cultures” (“Las dos culturas”), en la revista inglesa *New Statesman*. Bajo este mismo argumento y título, tres años más tarde, protagonizó una memorable conferencia en la *Senate House* de Cambridge, la cual fue publicada el mismo año. En esta polémica conferencia, Snow señaló que la resolución de los problemas a nivel mundial, se encuentra afectada por la separación entre los estudiosos de ciencias exactas (científicos) y los literatos (humanistas).

El fallo comunicativo entre las “dos culturas”, condujo a una ruptura abismal desde los años 30’s, cuando los literatos se autoproclamaron “intelectuales”, excluyendo de esta categoría a los científicos y con ello las grandes aportaciones del trabajo intelectual de los mismos. Científicos de la talla de Albert Einstein, Niels Bohr, Werner Heisenberg con grandes aportaciones a la física, Edwin Hubble a la astronomía, por mencionar algunos permanecieron invisibles a la audiencia. Ante esta circunstancia, los científicos cambiaron de estrategia simplificando su quehacer investigativo a un nivel comprensible para la audiencia general. Los hombres de ciencia buscaron establecer una comunicación directa con el público a través de publicaciones editoriales sobre ciencia, edición y transmisión de documentales científicos, creación de foros abiertos, etc....

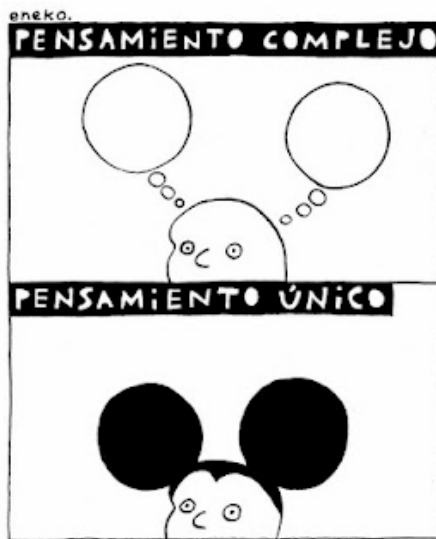
La “conquista del espacio” post-sputnik, creó grandes expectativas en el público, quienes deliberadamente se acercaron con mayor interés a las teorías científicas. Además de que en la época anterior a la primera guerra mundial, América se convirtió en un punto de concentración de científicos emigrantes provenientes de Europa y Asia, inaugurado por Albert Einstein. La difusión de la ciencia generó un clímax en el que el discurso intelectual flotaba en el aire, pues estaba ligado a la determinación de supremacía política de los Estados Nación (EE.UU-Unión Soviética). Este contexto, favoreció la aparición de la “cultura científica pública” donde los temas científicos suscitaron un interés cada vez mayor en el público, por lo que los periódicos y revistas han reservado páginas a temas complejos y diversos.

La expansión de la cultura científica pública y del mercado mundial o globalización financiera en la década de los 60’s, tuvieron tal alcance que sobrepasaron las fronteras económicas de los Estados-Nación, demarcando la desterritorialización histórica e ideológica de la modernidad sólida. La desterritorialización histórica, se refiere al arrebato de poder que el mercado mundial ejerció sobre los Estados-nación al sobrepasar sus fronteras político-geográficas y evidenciar la imposibilidad de autonomía soberana de Estado-Nación (aspiración moderna) para la resolución de problemas o conflictos de alcance mundial. Mientras, la desterritorialización ideológica se refiere al desmantelamiento de las antiguas fronteras disciplinares, pues la categorización disciplinar no correspondía a las necesidades prácticas de resolución de problemas de la realidad interconectada. Tales problemáticas requirieron el aporte de distintas disciplinas, dando lugar a los modelos de conocimiento y estudio interdisciplinar, disciplinar y multidisciplinar; generando nuevas visiones que alteran el mundo de forma irreversible.

En 1963, se editó por segunda vez el libro de Snow. A esta segunda edición añadió un ensayo titulado “Las Dos Culturas: Una Segunda Mirada”, en el que profetizaba el surgimiento de una “tercera cultura”, en la que la comunicación entre literatos y científicos sería cooperativa. La comunicación óptima y la permeabilidad entre ciencias y literatos, permite la fusión de saberes al tiempo que soporta una aventura y un reto para ambas partes, de la cual nadie sale ileso. Pues, los paradigmas científicos fecundan los discursos filosóficos, literarios y artístico, al tiempo que las metáforas literarias, artísticas y filosóficas dotan de poética, estética, musicalidad y sentido trascendental al paradigma científico; y en esta intersección transversal de ese compartir un ámbito de encuentro, diálogo y cooperación sin renunciar a la especificidad de cada disciplina, se crean nuevos conocimientos híbridos y nuevas concepciones mentales que tienden a acercarse cada vez más a la complejidad de la realidad.

El filósofo francés Edgar Morin, vio en la transdisciplina el comienzo de una nueva noción de la realidad: la “complejidad”. “Complexus”, se refiere a lo que está tejido. “Complejidad”, remite a una concepción integradora del conocimiento desde una perspectiva interconectada. Morin, teoriza sobre la transdisciplina y el pensamiento complejo tras el fallo de la especialización incomunicada en los retos que la globalización y la mundialización. Planteando que la especialización y sobre-especialización del conocimiento, tiende a “separar” el objeto de estudio de su contexto y al hacerlo, se suprimen los lazos, vínculos e intercomunicaciones con el medio circundante para solo concentrarse en su esencia individual. Por lo que, argumenta que el conocimiento disciplinar es incapaz de cubrir las necesidades integrales de un mundo globalizado, en el que los lazos, vínculos y relaciones con el otro y los otros, son cruciales. Por lo tanto, el mundo globalizado, exige a las disciplinas confluir mediante la interacción (transdisciplinar) y una nueva forma de pensar, capaz de interpretar la realidad actual (pensamiento complejo).

¹⁷⁵ Zygmunt Bauman. *Arte Líquido*. Ed. Sequitur. Madrid 2007. p.30



**Figura 23. Eneko de Heras (pintor caicaturistas, Caracas 1963)
Obtenido de <http://tec-ceda.blogspot.mx/p/caricaturas.html>**

Las teorías de Morin, estarían influidas por la “Teoría de Sistemas” de Von Bertalanffy y la Teoría de la Auto-organización de Heinz Von Förster, debido a ello, hace énfasis en las redes de conexión y comunicación de los saberes y no en su esencia. Aborda la naturaleza como un todo polisistémico al que solo podemos captar mediante la interacción transdisciplinaria y el pensamiento como un proceso multidimensional (biológico, cerebral, espiritual, lógico, lingüístico, cultural, social e histórico) y no sólo cognitivo. El tránsito del “pensamiento simple, único y unidimensional” al “pensamiento complejo, múltiple y polidimensional”, enmarcan la revolución intelectual que reclama el mundo globalizado. Por lo que puede concluirse que la transdisciplinariedad está entre las disciplinas, en las disciplinas y más allá de las disciplinas. Y las “respuestas hay que buscarlas en la dialógica comunicacional de los saberes. La verdad no como espacio, hito o lugar, sino como discusión susceptible de intercambiar hallazgos para redefinirse continuamente. Una verdad fluida y no concreta. Una verdad que cambia de estado.”¹⁷⁶

Tomando como antecedente el trabajo de Snow, el editor John Brockman, publica en 1995 su obra titulada “The Third Culture”, “La tercera cultura”. El argumento de Brockman se basa en la construcción comunicativa cooperativa de las “dos culturas” fusionadas para la consolidación de la “tercera cultura”. Afirma que, el proceso comunicativo intercultural es posible en distintos niveles jerárquicos vinculados transversalmente y para ello propone cinco fases cíclicas:

- Comunicación intracultural intrapersonal basada en las etapas de conciencia y presentación unilaterales, caracterizadas por la curiosidad y motivaciones iniciales para la comunicación intercultural.
- Comunicación intercultural interpersonal basada por los estadios de búsqueda de información, de reciprocidad y de ajuste mutuo. Todo intento de superioridad de una de las partes puede desfavorecer la construcción de la tercera cultura.
- Comunicación intercultural retórica, donde las dos partes empiezan a considerar no solo su propia perspectiva cultural y se establecen las funciones de convergencia e integración de aquellos elementos que constituirán la tercera cultura.
- Comunicación metacultural basada en el intercambio simbólico y reinterpretación y los primeros intentos de acción mutua. Se propician dos estadios de reajuste y asimilación mutua, que favorecen respectivamente la reducción de desviaciones respecto a las normas establecidas y el establecimiento de la negociación como aspecto natural en la interacción. Aspectos que a su vez, favorecen trascender de las diferencias entre los referentes culturales que se fusionan en la tercera cultura.
- Comunicación intracultural corresponde al estadio de abandono de la cultura primaria para la formación de una metaidentidad que reinará en las próximas interacciones.”¹⁷⁷

¹⁷⁶ Garrafa V. Multi-inter-transdisciplinariedad, complejidad y totalidad concreta en bioética. 2004. Disponible en: <http://www.bibliojuridica.org/libros/4/1666/9.pdf>

¹⁷⁷ Nicolescu B. La transdisciplinariedad, una nueva visión del mundo. Manifiesto. Paris: Ediciones Du Rocher. 1998. p.25

2.2.2.2.4 Tiempo puntillista y el espacio diluido

La misión espacial tripulada estadounidense Apolo 11, que despegó el 16 de julio de 1969, desde la plataforma LC 39A del Cabo Kennedy, hizo realidad un anhelo humano: la llegada del hombre a la luna, el 21 de julio de 1969. Tras el descenso controlado de la nave sobre la superficie lunar (alunizaje), la actividad humana extravehicular en el espacio, inició cuando el comandante de la tripulación Neil Armstrong, activó una cámara de televisión que retransmitiría los primeros minutos del paseo lunar a todo el Planeta Tierra desde las instalaciones del Observatorio Parkes en Australia. La importancia de la difusión televisiva a nivel mundial, radicó en la necesidad de crear testigos a distancia del primer paso que un hombre efectuara sobre la superficie lunar y de su famosa declaración: “Un pequeño paso para un hombre, un gran salto para la humanidad”, pues este hito histórico no sólo se debía a la importancia que en sí encerraba el gran suceso de posar a un hombre en el satélite lunar. Sino a que el gran espectáculo televisivo, significó la “conquista del espacio” que Neil Armstrong realizara en nombre de la NASA y el gobierno norteamericano. Coronando como país vencedor a EE.UU sobre la Unión Soviética en la carrera espacial que había iniciado tras el lanzamiento soviético del Sputnik 1 el 4 de octubre de 1957.



Figura 24. *The New York Times, Men walk on moon.*
Obtenido de: <http://muyargentino.com/dia-del-amigo-argentina/>

El Apolo 11, permitió a EE. UU autoproclamar su liderazgo científico y tecnológico a nivel mundial a través de los mass media, pues como lo expreso años antes Lyndon B. Johnson -vicepresidente del presidente John F. Kennedy-, el esfuerzo vertido en la tecnología espacial no solo consistía en las potenciales aplicaciones militares, sino también en el efecto psicológico de supremacía que generaba. Por ello en su carta escrita a Kennedy el 28 de abril de 1961, afirma: “A los ojos del mundo, el primero en el espacio significa el primero, punto; el segundo en el espacio significa el segundo en todo.” Por ello, para Richard Nixon durante su presentación como candidato a la presidencia en 1968, fue tan acertado su compromiso de estimular la vanguardia en todos los campos (entre ellos el artístico) a fin de ostentar el primer lugar en todo, tal y como EE. EE UU lo ostentaba en el campo tecnológico y científico.

La difusión fue parte tan esencial de la política que se construyó alrededor de la “conquista del espacio”, debido a las altas expectativas que generaba a nivel moral. En las páginas de los periódicos de todo el mundo, se divulgaba por doquier la fotografía de la primera huella impresa del hombre sobre la superficie lunar, como registro de la gran hazaña, pues esta imagen constataba la presencia norteamericana en un territorio nuevo conquistado. Dice Tonia Raquejo, que la presencia de la huella lunar “nos ayuda a entender la reacción del americano con el territorio. Pisar es poseer, dejar huella impresa es conquistar, es llenar un espacio antes vacío, es convertir un no-espacio (el galáctico), en lugar. En sí, la huella que dejó atrás el astronauta Neil Armstrong es una obra del moon-art o del arte de la luna que tiene sus correligionarios en el land art.”¹⁷⁸

“Land art”, es una terminología que permitió agrupar a un conjunto de piezas artísticas que se desarrollaron en el contexto de los 70’s y 80’s en EE.UU bajo el gobierno de Nixon, postulándose como un movimiento de resistencia por sus componentes que hacían referencia a la actitud colonialista y militarista norteamericana. El land art, sigue teniendo presencia aun en nuestros días, pues existen artistas que trabajan bajo sus preceptos.



Figura 25. *Registro fotográfico de la huella del astronauta Neil Armstrong en la superficie lunar.*
Obtenidos de <http://www.eurocosmos.net/astro/>

¹⁷⁸ Land art. Arte Hoy. Tonia Raquejo. Ed, Nerea. Madrid 1998 p.10

La conciencia de los artistas land art, fue influida por el concepto de progreso cultural plasmado por Claude Levi Strauss en sus obras "El pensamiento salvaje" de 1961 y "Mito y significado" de 1972, en las que postulaba que la mente del hombre primitivo tenía el mismo valor cualitativo que la mente del hombre actual. Y que el avance tecnológico, hace del hombre actual un ser capaz de entender la mente primitiva, es decir que el "progreso" nos acerca a épocas extremadamente lejanas en vez de alejarnos, de tal manera que la época más actual se superpone a la época más lejana dando cuenta del sentido cíclico del tiempo.

Los artistas de land art eran conscientes de "estar" inmersos en un contexto en el que la época más actual, la de las últimas tecnologías espaciales -que hicieron posible la llegada a la luna-, se sobreponían a la época más antigua, las de los orígenes de culturas primigenias humanas llenas de signos abstractos codificados en el arte prehistórico, cuyo significado semántico era interpretado por primera vez por Sigfried Giedion en "Presente eterno" de 1961. Sin embargo, esta superposición de épocas no correspondía a la concepción de tiempo lineal auspiciada por los preceptos de la modernidad.

Fue hasta el año siguiente, cuando George Kubler -historiador de civilizaciones antiguas-, en su ensayo "La configuración del tiempo", teorizaría sobre la superposición de épocas y propondría una nueva perspectiva sobre la lectura de la historia del arte que serviría de horizonte teórico para el land art. Según Kubler, la obra de arte es un "objeto original" que resulta de las conexiones espacio-temporales que el hombre establece con su entorno, y por tanto resume los valores que dan cohesión a una civilización además de ser el indicador más sensible de la percepción humana acerca del universo en que habita. Para Kubler, cada "objeto original" puede generar "replicas" o "secuencias", es decir que las necesidades por las que fue concebido y los estados de satisfacción que ha aliviado no mueren al momento de ser saciados, siempre quedan abiertos, pues pueden permanecer latentes a lo largo de distintos momentos para resurgir y reactivarse en otro momento, cuyas condiciones espacio-temporales dictaminen nuevas condiciones a la realidad circundante y por tanto influyan en la generación y desarrollen nuevas conexiones que darán lugar simultáneamente a nuevas formas y nuevas replicas.

Debido a que la creación artística está sujeta a la reactivación de "replicas" según Kubler, el tiempo al que se adscribe la obra de arte -"tiempo topológico"-, es muy distinto al tiempo al que se adscribe el hombre, el tiempo biológico (debido a su ciclo vital) o al tiempo cronológico (dictaminado por la medición continua del tic tac del reloj). La nueva modalidad temporal, el tiempo topológico, ofreció una concepción espacio-temporal que explicaba y contemplaba la experiencia temporal de superposición simultánea de formas espacio-temporales -las del pasado prehistórico y las espaciales de los artistas land art-, además de contener en sí, el estado embrionario concepciones espacio-temporales que se consolidarían más tarde en la cosmovisión postmoderna.

El tiempo topológico, rompe el esquema progresivo de la historia al fracturar el devenir vectorial de la flecha del tiempo, que supone un orden cronológico secuencial y postula el futuro como un estadio superior, por ello constituye una crítica a la idea moderna de "progreso", es decir a la idea positivista de que el desarrollo histórico de la humanidad se desenvuelve dentro de un proceso de perfección o mejora constante impulsado la acumulación de conocimientos, técnicas, fuerzas productivas o riquezas valiéndose de la ciencia, la técnica y la razón. De allí que críticos como Hilton Kramer y Daniel Bell acusaran en las páginas del New York Times al land art de corromper los valores de la "sociedad positivista" (Erich Fromm) o "de productores" (Zygmund Bauman), que profesaba fe incondicional a la religión progresista y al consumo mercantil. Esta posición "antiprogresista" land art, se hace patente en la postura artística del artista Michael Heizer, al declarar que: "*Más que innovar, deseo que mi obra vaya hacia el pasado.*"¹⁷⁹ Heizer desprecia el precepto progresista de "innovación" que la configuración moderna de la sociedad de productores estipuló como cualidad esencial de la vanguardia artística, e insiste en la superposición entre el pasado y el presente que permitiría ubicar la obra artística en un tiempo ahistórico capaz de borrar las fronteras del tiempo lineal (presente, pasado y futuro) e instaurarse dentro del tiempo cíclico.

La posición "anticonsumista" del land art, está latente en la producción de la obra artística con la intervención efímera del artista en grandes espacios abiertos y su presentación al espectador a través de filtros mediáticos (fotografía, mapas, vídeos, etc.) a través de los cuales se experimentaba la obra en un "medio mental" sin necesidad de poseerla, por lo que la transacción mercantil perdió sentido. Irónicamente, este experimentar mental que invalidó el sentido mercantil de posesión de la obra, fue promovido por la estrategia de difusión norteamericana de la llegada a la luna, en donde existieron los mismos componentes. Primero, la intervención efímera de un espacio abierto inhóspito: la luna pisada por el astronauta Neil Armstrong; segundo, el documento presentado como registro de la intervención: la fotografía de la huella plasmada en la superficie lunar, la transmisión televisiva y el registro en video de los primeros minutos del paseo lunar, así como la recolección de muestras del entorno lunar; y tercero, la experimentación de una experiencia a distancia en un medio mental: la apropiación de la experiencia vivida por otro y la importancia del resultado psicológico (supremacía moral norteamericana al declararse el número uno) por encima de la posesión del espacio intervenido. Para el Land art, al igual que para el arte conceptual y el arte de acción, el carácter procesual de la obra predomina sobre el objeto terminado, por lo que la exigencia de un espectador activo mentalmente es fundamental, ya que las relaciones que se establecen entre la obra y el sujeto, es decir la experiencia y la sensaciones constituyen el fin de la obra en sí.

El análisis de piezas del Land Art, son de suma importancia para la investigación de "Naturaleza al cubo", pues en ellas el "tiempo" y la "pluralidad de experiencias del tiempo", se convierte en parte fundamental del discurso, ya que su finalidad, es entablar reflexiones espacio-temporales que giran en torno a la concepción del tiempo cíclico predominante en la sociedades preindustriales y sustituido por la concepción del tiempo lineal moderno, invitando al espectador a cuestionarse sobre la idea de "progreso", "innovación" y "avance" como única ruta hacia el futuro.

¹⁷⁹ Citado por J. Bearsley, *EARTH WORKS AND BEYOND*. Abberville, Nueva York. 1989. P.17.

Nancy Holt realizó la pieza “Sun Tunnels” (“Túneles solares”) entre 1973 y 1976 en Great Basin Desert de Utah siguiendo el esquema básico de la construcción prehistórica de Stonehenge. El análisis antropológico de Stonehenge realizado por Sigfried Giedion, reveló que esta estructura megalítica constituye un mapa solar en el que se sintetizan el “tiempo cíclico” (cósmico o estelar) y el tiempo (lineal o vectorial). Pues en Stonehenge, el ciclo biológico de la vida y su correspondencia con los estados de fertilidad femeninos, se identifican con la asociación de la luz de tinte rojizo debido al vínculo vida-muerte y fertilidad-infertilidad que el hombre asocia con la sangre. De tal forma que, la luz crepuscular hace referencia a la muerte y el estado de infertilidad femenina durante la menstruación, mientras que la luz matinal a la vida y el nacimiento. El ciclo biológico representado en la planta circular de Stonhege, pondera el carácter trascendental de la existencia cíclica, pues el astro solar nace, vive y muere siguiendo el orden marcado por el tiempo secuencial: el tiempo lineal. Pero a su vez lo sobrepasa cuando el astro solar resucita cada día apareciendo cada amanecer en la misma posición sin importar el año, el siglo o la era, remitiendo a un tiempo circular en que las fronteras temporales del tiempo lineal desaparecen.



**Figura 26. Sun Tunnels (vista panorámica), Nancy Holt, 1973 y 1976, Great Basin Desert de Utah
Obtenido de Ana María Guash. El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural.
Ed. Alianza Forma p.66**

Sun Tunnels, puede considerarse una versión abstracta de la superposición del tiempo cíclico y lineal contenido en Stonehenge, generada a partir de cuatro cilindros de hormigón que aluden a la cavidad vaginal femenina. El cilindro y la disposición espacial del conjunto cuádruple, corresponde a un sistema geométrico axial que crea ejes imaginarios al cruzar el círculo de cemento al ras del suelo.

El cilindro presenta simetría, por lo que todos los semiplanos tomados a partir de su eje central son idénticos. Así mismo, la disposición espacial existente entre los cuatro cilindros, también corresponde a un sistema simétrico axial. Constatando que la axialidad no solo se presenta en figuras individuales, sino que su reflexión puede duplicar o cuadruplicar -multiplicándose siempre en números pares-, pues cada figura crea otra homóloga al eje simétrico axial. La simetría axial genera el mismo fenómeno que el de una imagen reflejada en el espejo.

La disposición axial de los “Sun tunnels” permite al eje noroeste-suroeste coincidir con el tránsito solar al amanecer y al eje suroeste-noreste con su trayecto crepuscular durante los solsticios de verano e invierno. De tal forma que, el sol se alinea al centro de la boca del túnel al amanecer simbolizando la vida. Los rayos rojizos de la luz matinal atraviesan el túnel -conducto vaginal- como metáfora del nacimiento. Durante el crepúsculo, el sol vuelve a atravesar los túneles pero ahora su metáfora es la de la muerte y menstruación.



**Figura 27. Sun Tunnels (vistadurante el crepúsculo), Nancy Holt, 1973 y 1976, Great Basin Desert de Utah
Obtenido en: <http://wndrng.blogspot.mx/2012/02/nancy-holt-sun-tunnels.html>**

En la superficie de los cilindros, pueden observarse perforaciones circulares de distintos tamaños que representan la imagen axial o el reflejo de las estrellas pertenecientes a las constelaciones de Cáncer y Capricornio. La luz solar diurna y la luz lunar nocturna penetran en estos agujeros provocando en la superficie interior de los cilindros la proyección de las estrellas sobre la Tierra. “De esta manera el día se transforma en noche y se puede asistir a una inversión del cielo.”¹⁸⁰



Figura 28. Sun Tunnels (vista del interior de uno de los túneles con perforaciones circulares), Nancy Holt, 1973 y 1976, Great Basin Desert de Utah Obtenido de <http://straylighteffect.com/2009/05/art-or-environmental-vandalism/>



Figura 29. Sun Tunnels (vista del interior-externo de uno de los túneles), Nancy Holt, 1973 y 1976, Great Basin Desert de Utah Obtenido de <http://arthistory.berkeley.edu/ResearchUSWest2001.htm>

“A diferencia del monumentalismo y las macro-intervenciones en el paisaje implícitas en el Earth Art norteamericano, el Land Art europeo se mueve en obras de escala reducida en las que más que las acciones- sin abandonarlas- privan las reflexiones sobre las relaciones arte-espacio natural y arte-espacio urbano ; es decir, el Land Art europeo privilegia el proceso de integración y de simbiosis del artista y su actitud vital sobre/en la naturaleza con una significación más amplia de la que se refiere estrictamente a cuestiones de soportes y materiales.”¹⁸¹

Dentro de este contexto de Land Art europeo, se encuentra el artista Holandés Jan Dibbets quien inicia su investigación conceptual sobre la espacialidad en su obra “Perspective Corrections” (“Correcciones de perspectiva”) y la temporalidad en su obra The Shortest Day (“El más corto de los días”).

“Perspective Corrections” de 1969, consiste en la proyección de líneas trazadas con tiza sobre espacios naturales o urbanos, que generan formas geométricas simples a las que el artista fotografía desde distintos ángulos. El resultado, son tomas fotográficas que difieren de la realidad espacial. “J. Dibbets desafía la tradición de “ver la realidad” heredada del Renacimiento al tiempo que elimina el espacio ilusionista, es decir, el espacio propio de la fotografía. El espacio real, el espacio visual de la perspectiva artificial y el espacio visto por el espectador no corresponden: lo que era un cuadro y lo que debiera ser visto como un trapecio que se fuga hacia la línea de horizonte, en la fotografía de Dibbets aparece como un cuadrado.”¹⁸²

¹⁸⁰ Ana María Guash. *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Ed. Alianza Forma p.66

¹⁸¹ *Ibid.* p. 73

¹⁸² *Ibid.*

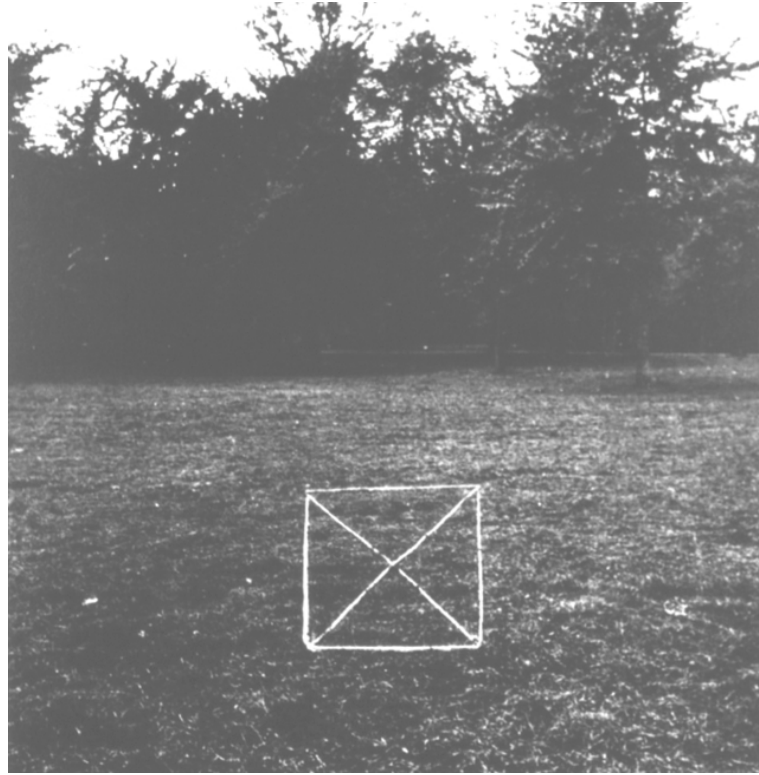


Figura 30 . Perspective Correction, Square with two diagonals. Jan Dibbets, 1968 Obtenido de Ana María Guash. El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural. Ed. Alianza Forma p. 74

“The Shortest Day” de 1970, se compone de ochenta diapositivas tomadas cada diez minutos desde el amanecer hasta el final de la puesta de sol a través de una ventana del museo de Van Abbemuseum de Eindhoven, durante el solsticio de invierno. Estas imágenes fotográficas, se presentan en un formato rectangular homogéneamente distribuidas en ocho filas. La distribución permite acentuar el paso del tiempo registrado por la escala fotográfica de luz/obscuridad.

En la obra de Jan Dibbets, la fotografía no es empleada ya como un medio documental, sino que adquiere el valor de obra conceptual. A partir de los años setenta, la fotografía empezaría a ser valorada como un medio artístico con un lenguaje propio, muy distante al pictórico.

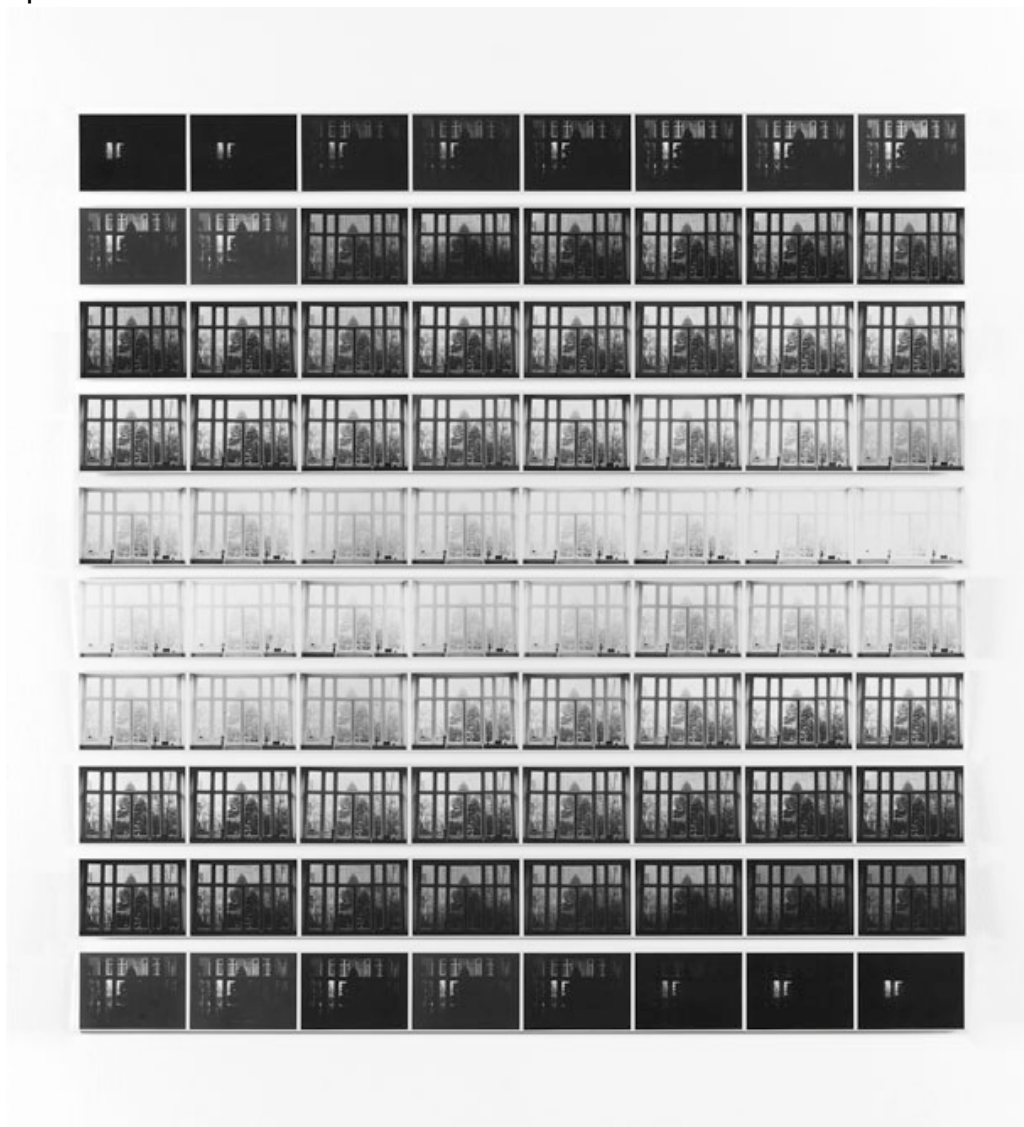


Figura 31. The Shortest Day, Jan Dibbets, 1970 . Disponible en <http://arttattler.com/archivepanzacollection.html>

A semejanza de J. Dibbets, surgen las propuestas de otros artistas, que empleando la fotografía como medio construirán discursos conceptuales planteando reflexiones sobre la existencia, el tiempo y el espacio a partir de conjuntos de imágenes secuenciales. Las imágenes seriales, corresponden a una dilatación temporal, es decir lapsos amplios de producción que implican las “acumulaciones, sedimentaciones, ósmosis y combinaciones improvisadas. Todas ellas son palabras que exigen la colaboración del tiempo.”¹⁸³ En este tipo de obra, el fragmento (la imagen individual) depende de la totalidad (conjunto) para su lectura, pues la imagen individual carece de sentido, si no está acompañada del conjunto. El sentido de la pieza sólo se hace evidente de manera conjunta.

¹⁸³ <http://estudiodefotografia-fotografoprofesional.es/grandes-maestros/fotografo-luigi-ghirri/gmx-niv122-con449.htm&accion=450>

Aunque la producción del fotógrafo italiano Luigi Ghirri es muy extensa, solo destacarán tres de sus series: Atlas (1973) que aborda la espacialidad, Infinito (1974) que reflexiona sobre la temporalidad y Identikit (1976-1979) que alude al “ser”. Atlas, se compone de imágenes creadas con lentes macro progresivas y decrecientes de una imagen cartográfica, es decir que durante la acción fotográfica el artista funge como un astronauta que en cada toma se aproxima cada vez más a la superficie terrestre, por lo que el campo fotográfico tiende a disminuir. *“El efecto es de una aproximación progresiva a la superficie terrestre, lo cual, aunque a primera vista parezca una tautología visual, una simple repetición, o una fotocopia, resulta en realidad una operación cargada de valencias conceptuales y simbólicas. Así, mientras por una parte desmonta algunas convenciones inconscientes que presiden el acto de fotografiar (una de las cuales es la distinción de los objetos con arreglo a una supuesta escala “fotogénica”), nos hace comprender también cuán lábil es la propia noción de objeto. Vemos, en efecto, cómo lo que al principio es bien perceptible como objeto hipercodificado, absolutamente transparente en su convencionalismo, experimenta deslizamientos que nos obligan a continuos ajustes perceptivos. Mientras la gran mayoría de los fotógrafos no descansa hasta domesticar lo real en una imagen construida conforme a algún estereotipo estético, según alguna regla formal que guarde una conexión lo más directa posible con una óptica históricamente codificada, Ghirri desarrolla en este trabajo el procedimiento inverso.”*¹⁸⁴ Esta “simulación” fotográfica, evidencia que hasta los signos de espacialidad más consagrados de la realidad son móviles y cambiantes, pues están sujetos a la interpretación autoreflexiva.

Infinito, definida por Ghirri como *“atlas cromático del cielo”, que se compone de 365 fotografías del cielo tomadas los 365 días del año.*¹⁸⁵ Este trabajo tiene antecedentes en el fotógrafo Alfred Stieglitz, que dedicó los últimos años de su vida a una serie “Equivalents” (1922-1932) constituida por fotografías de nubes, en las que el cielo es el único referente, por ello las imágenes son abstractas y pueden girarse y mirarse desde cualquier ángulo. El motivo fundamental de la fotografía de Stieglitz, no es el registro objetivo de una escena natural sino provocar la emoción del espectador (equivalente exterior) mediante la evocación de un momento. Las nubes de Stieglitz no representan, simbolizan o retratan un significado sino que se limitan a la evocación abierta de la experiencia estética. Minor White, subdivide la “teoría de las equivalencias” en tres subniveles o momentos: *“En el primer nivel de la equivalencia fotográfica la imagen actúa como un símbolo que supera a la propia imagen, por lo que una imagen que provoca una equivalencia es un registro de lo que capta y también un símbolo espontáneo que genera una sugestión en el espectador con un sentimiento concreto. En el segundo nivel, la equivalencia también actúa en la mente del espectador de la siguiente manera: Fotografía + Espectador = Imagen Mental. Esta ecuación hay que interpretarla en su doble dirección, es decir, la equivalencia es una reacción ambivalente porque los tres elementos que la componen: Fotografía, Espectador e Imagen Mental son imprescindibles para que se produzca la equivalencia. El tercer nivel de la equivalencia corresponde a la imagen mnemotécnica. Este tercer nivel es el más subjetivo de los tres porque es el más disperso ya que cada individuo reacciona en función de su universo particular.”*¹⁸⁶

Y por último Identikit, consiste en una indagación sobre la identidad a partir de los objetos predilectos sedimentados a lo largo de varios años en su habitación. Ghirri, descubre que, *“también” en torno a él se habían ido sedimentando con los años una cantidad de objetos, de signos, que, para bien o para mal, devolvían una imagen suya tanto más auténtica cuanto más involuntaria. El asedio, descubierto precisamente allí donde más a salvo debiera haberse sentido, podría parecer un callejón sin salida, pero Ghirri, mediante un leve desplazamiento, recupera un margen de ventaja: si los objetos lo miran y hablan por él, devuelve esa mirada haciéndose espejo de un espejo.”*¹⁸⁷ Las imágenes resultantes aluden a las vanitas del Cinquecento, denunciando *“nuestra presunción de autonomía, la ingenua confianza de llevar a cabo opciones libres en un mundo sustancialmente homogeneizado.”*¹⁸⁸

¹⁸⁴ <http://estudiodefotografia-fotografoprofesional.es/grandes-maestros/fotografo-luigi-ghirri/gmx-niv122-con449.htm&accion=450>

¹⁸⁵ Atmosferes, Nonino Francesco, Forward Damiani, Italia 2005. p.1

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes_8/lafotografiacomoiimagensimbolica.html

¹⁸⁸ <http://estudiodefotografia-fotografoprofesional.es/grandes-maestros/fotografo-luigi-ghirri/gmx-niv122-con449.htm&accion=450>

2.2.2.2.4 Tiempo puntillista y el espacio diluido

El trabajo del artista francés Jacques Villeglé, plantea metáforas sobre la dinámica existencial de la sociedad postmoderna y su naturaleza ahistórica libre de metarelatos -una finalidad superior, objetiva o determinista-; a través del registro fotográfico de distintas vallas y paredes parisinas que fungen como soporte publicitario de la urbe. Las vallas - superficies cubiertas de manera continua, constante e inexorable por avisos, anuncios y carteles-, generan un diario flujo informativo. Allí, cada aviso, cada cartel, cada anuncio; es una voz individual con un discurso propio que reclama atención, pero que se diluye en un mar de voces que reclaman ser reconocidas. Los carteles son adheridos uno sobre otro, cada cual lucha por ocupar un espacio que permita su visión, aunque ello implique la destrucción del espacio que ocupan otros carteles, por lo que la imagen se vuelve caótica. El resultado son "tiras de papel, frases inacabadas o frases sin inicio, bocas abiertas que nada anuncian, caras con un solo ojo o una oreja... creación y destrucción mano de la mano. Estas natureas mortas, estos bodegones de wall-paredes están llenos de vida. Reflejan la lucha por llamar la atención -una atención que se consigue gracias a la muerte, a la destrucción del que también está en esa lucha. Los enormes lienzos de Jacques Villeglé son reflejos de una historia que discurre haciendo de sus propios rastros jirones. La Historia es una fábrica de deshechos: no es ni creación ni destrucción, ni aprendizaje ni olvido sino prueba viviente de la futilidad de esas distinciones. Nada es para vivir por mucho tiempo, pero tampoco nada muere." ¹⁸⁹

Estas imágenes reflejan de forma poética a la sociedad postmoderna en la que cada individuo busca ser legitimado o incluido en la sociedad. El recurso estético es aquí una herramienta de sobrevivencia, de ser tomado en cuenta, de no diluirse. El tiempo puntillista de la modernidad líquida está presente en esta obra, pues cada presente es remplazado por el siguiente sin llevar una secuencia lineal, pues aunque estos soportes de publicidad captados por la cámara de Villeglé provienen de distintos lugares de la ciudad de París, al ser observados conjuntamente la similitud entre ellos es evidente y aporta otra metáfora que hace alusión al espacio anulado y desterritorializado en el que las fronteras han dejado de existir, por lo que el fenómeno de movilidad y recambio, a velocidad del requerimiento del mercado mundial creación- destrucción se extiende en cada rincón espacial.



Figura 32. 25, Boulevard Sébastol, Jacques Villeglé. 1987.

Obtenido en <http://www.artnet.com/artists/jacques-villegle1%C3%A9/25-bd-sebastopol->



Figura 33. Dc lille rue littré. Jacques Villeglé 2000.

Obtenido [http:// www.musee-lamfr/gb/archives/91](http://www.musee-lamfr/gb/archives/91)



Figura 34. 122 rue du temple, 1968, Jacques Villeglé
Obtenido en http://www.all-art.org/art_20th_century/villegle1.html

¹⁸⁹ Zygmunt Bauman . Arte Líquido. Ed. Sequitur . Madrid 2007. p.38

La obra del artista español Manolo Valdés, al igual que la de Jacques Villeglé, utiliza el collage como medio para poetizar la identidad individual en la modernidad líquida, sujeta al recambio consumista que se construye en la dialéctica adquisición/reemplazo de los objetos de consumo, originando nuevos presentes no secuenciales. Una vez que no importa quien se fue en el pasado y lo presente no será condición del devenir, la identidad queda supeditada a los artilugios que despiertan un nuevo comienzo. El presente, pasado y futuro como categorías secuenciales de la flecha del tiempo, no logran diferenciarse; el tiempo fluye en estas obras pero sin dirección en un espacio nulo. Valdés realiza una obra serial de perfiles donde el rostro blanco enmarca lo vacío de la identidad del "ser. La diferencia e identificación de los diferentes perfiles, solo es posible gracias a los accesorios que cada perfil posee. La obra se construye a partir de la creación- destrucción fragmentaria y yuxtapuesta de capas textiles gruesas y ásperas de cáñamo y yute. "Los trozos de arpillera, algunos teñidos, otros con el crudo color del cáñamo, unos dispuestos para ser pintados, otros goteando trazas de una pintura que ya les fue dada. Pero estos trozos ¿se yuxtaponen o al contrario, son desgarrados de un lienzo que ya estuvo acabado, completado, que ya fue completo, que llegó a no tener costuras? Los trozos no acaban de estar pegados, algunos quedan colgando, pero, insisto, no se sabe si están por ser pegados a los otros trozos o, al contrario, si acabarán desprendiéndose, soltándose. Estos collages, ¿los vemos mientras se están creando o mientras se están descomponiendo." ¹⁹⁰



Figura 35. Perfil V, Manolo Valdés, 2007.
Obtenido en: <http://www.artespain.com/06-03-2010/exposiciones/obra-grafica-de-manolo-valdes-en-marlborough>



Figura 36. Perfil III, Manolo Valdés, 2007.
Obtenido en: <http://www.artespain.com/06-03-2010/exposiciones/obra-grafica-de-manolo-valdes-en-marlborough>



Figura 37. Perfil VI, Manolo Valdés, 2007
Obtenido en: <http://www.arteinformado.comEventos/19487/manolo-valdes-n-salamanca>

¹⁹⁰ Zygmunt Bauman. *Arte Líquido* Ed. Sequitur. Madrid 2007. p.38

La propuesta pictórica de Braun-Vega “encuentros imposibles” resulta de dilución de fronteras temporales y el desordenamiento secuencial que ello implica. Una vez que el tiempo pierde su linealidad y la flecha del tiempo su dirección, desaparece el sentido entrópico, porque todo subsiste en un presente. Las imágenes pictóricas de este artista están llenas de personajes muertos, del pasado que siguen en vida “moribunda” en el presente y que a su vez interactúan con otros personajes cuyo encuentro sería imposible dada la linealidad temporal y los límites que el tiempo biológico impone al hombre. Así, Braun -Vega reflexiona sobre dilución de las fronteras entre la vida y la muerte postmoderna, su significado y especificidad perdidos: “un desnudo de Velázquez en compañía de las bañistas de Avignon de Picasso, observado por un policía parisino ataviado con la indumentaria normal del siglo XXI; el papa Pío XI leyendo una declaración reciente de Juan Pablo II en un periódico; los alegres campesinos de Bruegel brincando en un vanguardista restaurante de nouvelle cuisine[...], lo improbable se ha vuelto inevitable, lo extraordinario es ya rutina. Todo es posible (ineludible, de hecho) toda vez que la vida y la muerte han perdido la distinción que las dotaba de significado y han pasado a ser igualmente revocables y sujetas a un “hasta nuevo aviso.”¹⁹¹



Figura 38. Braun-Vega .

<http://artodyssey1.blogspot.mx/2009/11/herman-braun-vega-ne-le-7-juillet-1933.html>

En enero de 2012, la firma arquitectónica francesa DGT (Dorell. Ghotmeh.Tane/architectures) presento en el Centro de Diseño de la Bastilla en París, el proyecto de la “Casa de 365 cosas todos los días”. Este proyecto transdisciplinario: producto del trabajo de diseñadores, arquitectos y artesanos; retoma el objeto cotidiano y el “tiempo social” materializado en los calendarios. La propuesta consiste en la presentación de 365 objetos cotidianos, uno para cada día del año. La muestra fue repartida en los 3 niveles del edificio histórico del siglo XIX: el sótano, el nivel medio y el nivel superior.



**Figura 39 . 365 Charming Everyday Things, DGT (Dorell. Ghotmeh.Tane/architecture).
Esquema arquitectónico de los tres niveles Image © DGT - DORELL.GHOTMEH.TANE / ARCHITECTS
Obtenido de <http://www.yatzer.com/365-Charming-Everyday-Things>**

¹⁹¹ Zygmunt Bauman. *Arte Líquido* Ed. Sequitur. Madrid 2007. p. 40

En el sótano, se presentaba una pantalla visual que permite experimentar una agenda diaria a través de la proyección de las páginas de calendario en la pared frontal.



Figura 40. 365 Charming Everyday Things, DGT (Dorell. Ghotmeh.Tane/architectures). Nivel superior. Photo © Takuji Shimmura Obtenido de <http://www.yatzer.com/365-Charming-Everyday-Things>

Las páginas calendarizadas se exhiben en los muros laterales del sótano en orden secuencial.



Figura 41. 17-21 Agust 2012, Detalle de hojas del calendarizadas de 365 Charming Everyday Things, DGT (Dorell. Ghotmeh.Tane/architectures <http://365things.jp/en.html#type=image&sort=number&filter=>

En cada una de ellas, puede visualizarse el registro fotográfico del objeto cotidiano (imagen de colador metálico); el día, mes y año del calendario asignado al objeto (21 de agosto del 2011); el nombre del fabricante o productor del objeto (Kanaami-Tsuji); una frase del día, en la que se hace alusión a alguna acción realizada con el objeto (Hice fideos fríos estilo chino. Ven alguno); así como una breve descripción del objeto y su funcionalidad: “Un filtro de acero inoxidable con mango y dos ganchos. Los ganchos se pueden utilizar cuando se quiere hervir y colar algo de forma rápida. La malla de alambre se forma en la base para formar un soporte. Se presenta en tamaños convenientes y pueden ser apilados uno encima del otro.



Tuesday
火曜日
21
AUGUST
2012
平成二十四年
8月
業月

“冷やし中華つくったから、食べていってね”
“I made cold Chinese style noodles. Come have some”

《金網つし》手付きザル
持ち手と二つのフックが付いているステンレスのザル。二つのフックは、さっと煮る、水切りするなどの調理に便利。網は金網に形を保持させた通り、使いやすいサイズが揃っていて、スタッキングも可能。
Kanaami-Tsuji ZARU
A stainless steel strainer with a handle and two hooks. The hooks can be used when you want to boil and strain something quickly. The wire mesh is shaped at the base to form a stand. It comes in convenient sizes and can be stacked on top of each other.

Figura 42. 21 Agust 2012, Detalle de una hoja del calendario de 365 Charming Everyday Things, DGT (Dorell. Ghotmeh.Tane/architectures <http://365things.jp/en.html#type=image&sort=number&filter=>

El nivel medio, consta de un paisaje de 365 placas blancas flotantes equidistantes sobre las cuales se posan los 365 objetos cotidianos, registrados fotográficamente en las proyecciones de la agenda diaria proyectados en el sótano. La propuesta de 365, es la de una celebración de la vida y las cosas que usamos en ella. Pues, cada objeto funge como una conexión a la sabiduría y goce estético. Cada uno de los objetos se presenta a una distancia simétrica, pues la intención compositiva es la de ofrecer un conjunto equilibrado, en el que cada objeto tenga igual importancia que el resto de los 364 objetos vecinos.



Figura 43. 365 Charming Everyday Things, DGT (Dorell. Ghotmeh.Tane/architectures). Nivel Medio.
Photo ©Takuji Shimmura Obtenido de <http://www.yatzer.com/365-Charming-Everyday-Things>

El nivel superior, fue destinado para la instalación de una tienda de los objetos cotidianos, presentados por cada día del año.



Figura 44. 365 Charming Everyday Things, DGT (Dorell. Ghotmeh.Tane/architectures). Nivel superior .
Photo © Takuji Shimmura Obtenido de <http://www.yatzer.com/365-Charming-Everyday-Things>

Al finalizar el análisis del contexto artístico de “Naturaleza al cubo”, puede notarse que posteriormente a la revisión de tres formas espacio-temporales: la “cíclica” propia de las “sociedades preindustriales” basada en el movimiento de los astros, la “lineal” o “vectorial ascendente” que corresponde a “sociedades industriales” fundamentada en la actividad productiva o de la “modernidad sólida”, y la “puntillista” o “punteada” de la “sociedad post-histórica” o de la “modernidad líquida” originada por las necesidades (creación-destrucción a velocidad vertiginosa) del “mercado mundial”; que todas y cada una de ellas siguen siendo latentes, es decir, resulta imposible desligarse completamente de la influencia que tiene sobre cada uno de nosotros el tiempo cósmico, el tiempo social (laboral productivo) o el tiempo matemático financiero establecido por las necesidades económicas. La configuración no tiene cortes tan rotundos, se conjuga en el tiempo vivido, es decir, en la existencia autoreflexiva de cada “ser”.

Debido a que la producción plástica de “Naturaleza al cubo” tiene lugar en una era de gran herencia cultural, éste análisis retrospectivo, pretende sustentar el planteamiento discursivo documentado bajo una actitud postmoderna de la reflexión sobre la existencia, el ser y la realidad. Umberto Eco, señala que *“La actitud postmoderna es como la del que ama a una mujer muy culta. y sabe que no puede decirle “te amo más que a mi vida.”, porque sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que esas frases ya las ha escrito Corín Tillado. Podrá decir: “Como diría Corín Tellado, te amo más que a mi vida”. En ese momento, habiendo evitado la falsa inocencia, habiendo dicho claramente que ya no se puede hablar de manera inocente, habrá logrado sin embargo decirle a la mujer lo que quería decirle: que la ama, pero que la ama en una época en que la inocencia se ha perdido. Si la mujer entra en el juego, habrá recibido de todos modos una declaración de amor. Ninguno de los interlocutores se sentirá inocente, ambos habrán aceptado el desafío del pasado, de lo ya dicho que es imposible eliminar; ambos jugarán a conciencia y con placer el juego de la ironía... pero ambos habrán logrado, una vez más, hablar de amor.”*¹⁹²

¹⁹² del Conde Teresa, Sunco Alberto. *Encuentros. De la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano. Museo de Arte Moderno. México D.F. 1992-1993. p. 55*

CAPITULO III

3. PROPUESTA GRÁFICO-PLÁSTICA: “NATURALEZA AL CUBO”

3.1 EXPERIENCIA FORMAL Y ESTETICA EN LA PRODUCCIÓN DE LA OBRA GRÁFICO-DIBUJISTICA DE NATURALEZA AL CUBO

Durante el desarrollo y estructuración del cuerpo teórico de “Naturaleza al cubo”, enfrenté documentos sociológicos, filosóficos e históricos; cuyo lenguaje, conceptos y forma de redacción eran completamente desconocidos para mí. Ante esta complejidad, me incliné a realizar cuadros, apuntes y dibujos con los que pudiese organizar, recordar y comprender el contenido de aquellos textos.

Uno de esos apuntes fue crucial para la producción grafico-dibujística del proyecto, pues en él, sustituí las palabras cíclico, lineal y puntillista; por garabatos que asemejaban una caracola, una flecha ascendente y un conjunto de diminutos puntos trazados por sucesivos choques azarosos contra el papel.

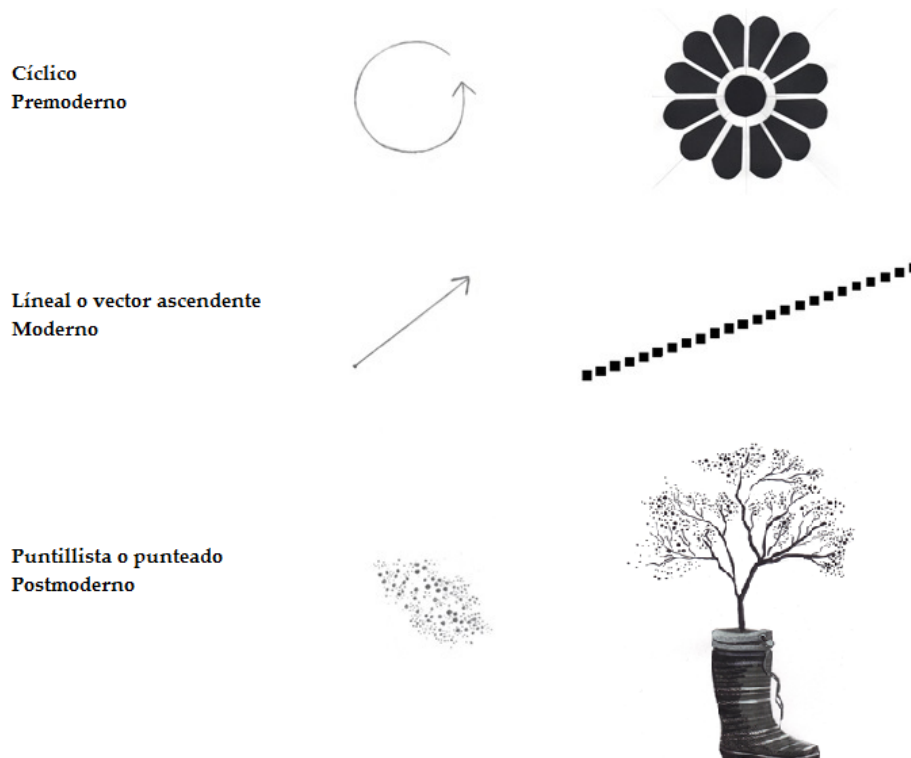


Esquema de obra 1. Abstracciones gráficas de las concepciones temporales

Cíclica, lineal y puntillista

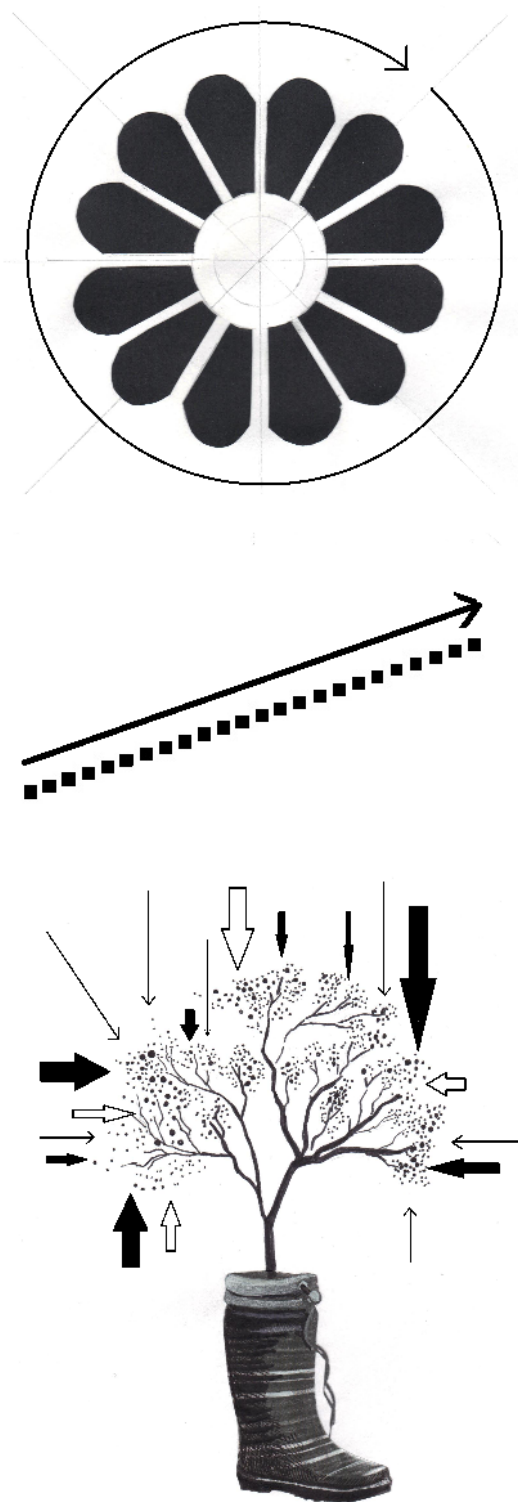
La abstracción, reducción y simplificación de complejos conceptos condensados en tres figuras simples que aludían a las tres concepciones temporales correspondientes a los contextos premoderno, moderno y postmoderno; me llevó a pensar en que la solución visual que pudiese expresar el contenido teórico de la investigación de “Naturaleza al cubo” se encontraba en significado visual de estas tres formas.

Por lo que, decidí tomar esas tres abstracciones gráficas como base para la estructuración de la disposición general de cada una de las tres piezas gráficas que conforman la producción artística de “Naturaleza al cubo”. De allí que la primera pieza alude en su arreglo circular al tiempo cíclico premoderno, mientras la segunda pieza de disposición lineal imita al vector ascendente de la temporalidad moderna; y la tercer pieza alude a un agrupamiento azaroso de hiperpresentes simultáneos. Esta mecánica compositiva permite, la inmediata identificación de las piezas a partir de su forma y su correspondencia en cuanto a contenido.



Esquema de obra 2 Abstracciones gráficas de las concepciones temporales cíclica, lineal y puntillista de los contextos sociohistóricos premoderno, moderno y postmoderno, en relación a la composición de las tres piezas gráficas de “Naturaleza al cubo”

Después de mucho observar y meditar, sobre dos piezas artísticas citadas en el capítulo II; la primera: la del fresco denominado “Escena de tauromaquia”, albergado en el complejo arquitectónico “Palacio Real de Cnosos” y la segunda: los treinta y seis frescos de la capilla Scrovegni pintados por Giotto. En el primer caso, la “Escena de tauromaquia”, se trata de una sola imagen, que representa una secuencia ordenada de eventos en tres momentos estructurales: pasado, presente y futuro; representados por dos acróbatas femeninos y uno masculino en donde, él que “se prepara para saltar” encarna el futuro; él que “está saltando”, el presente; y el que “ya ha saltado” el pasado. En el segundo caso, se trata de un conjunto de treinta y seis imágenes dispuestas en tres bandas horizontales superpuestas y compuestas por seis recuadros. Cada recuadro forma parte de una narración lineal de episodios religiosos, en la que cada una de las escenas muestra un “ahora” eternizado, que da paso a otro “ahora” sucesivo. Concluí que la sucesión narrativa que encontramos en esas dos piezas, es la clave que nos permite abstraer e interpretar la noción de temporalidad en la lectura de una o varias imágenes. La diferencia consiste en que “Fresco de tauromaquia”, al tratarse de una sola imagen subordina su composición a cuatro elementos, tres en movimiento (los acróbatas) y uno estático (el toro) para lograr una composición melódica que da sentido a la imagen. Mientras, la Capilla Scrovegni, integra varias imágenes que poseen esa composición melódica presente en el “Fresco de Tauromaquia” de forma individual, para lograr una composición más compleja de cantos plurales indivisibles, una composición sinfónica. Así, cada imagen contribuye en la consolidación de una unidad compuesta. Este análisis, me llevó a considerar las opciones posibles para el planteamiento de la producción gráfica de “Naturaleza al cubo”, de donde resultó que las piezas presentan una composición sinfónica, pues considero que el número de imágenes o módulos, extienden el tiempo de lectura e interpretación de la obra facilitando el reconocimiento de la noción temporal en la secuencia narrativa por parte del espectador. Debido a que cada pieza unitaria se conforma de varios módulos o fragmentos; el acomodo, la forma, las distancias y el tamaño son significativos para la definición de la forma general. Así la primera pieza, posee un círculo central alrededor del cual se disponen de forma radiada 12 módulos, mientras la agrupación de los 24 módulos de la segunda pieza se enfilan en línea recta ascendente, en cambio los módulos de la tercera pieza precinden de orden. De modo que, cada obra argumenta una mecánica compositiva circular, lineal o punteada; cuyo tamaño implica para espectador un recorrido visual en círculo, línea o puntos, haciéndolo copartícipe de estas tres formas; como metáfora experiencia existencial de las tres diferentes acepciones temporales. El número de módulos que conforma cada una de las piezas quedó definido en la primera pieza por los doce meses del calendario agrícola en alusión a su carácter cíclico anual, en la segunda por las veinticuatro horas del día refiriendo un lapso temporal lineal de pautas idénticas que contempla un inicio y un final; y en la tercera pieza el número carece de relevancia, es arbitrario.



Esquema de obra 3. Dirección y sentido de los trayectos visuales que implican la mecánica compositiva circular, lineal y punteada de las tres piezas gráficas de “Naturaleza al cubo”.

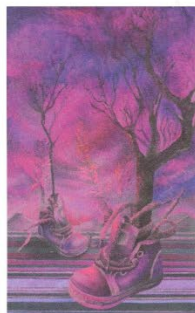
El siguiente paso en el proceso de producción de la obra de “Naturaleza al cubo”, fue el de seleccionar los elementos constitutivos que operarían en el interior de la imagen, es decir, los elementos melódicos. El deleite ante la contemplación de cosas naturales, las cosas ordinarias; fuera de criterios de valoración pueriles que solo responden a la utilidad inmediata del objetos; me llevó a considerar elementos sencillos como los zapatos, la atmosfera, y los árboles para armar un discurso plástico sobre la complejidad de la concepción temporal. Haciendo claras las ideas y las figuras; empecé a crear vínculos y entrelazar puntos como si de una geometría personal se tratase. Y así de las cosas elementales surgieron descubrimientos plásticos conscientes que develan aspectos profundos de objetividades vivas.

El aire, presencia casi inmaterial que solo se hace presente a la percepción humana al adquirir movimiento y velocidad en su desplazamiento; es el elemento primordial para la construcción de la obra gráfica de “Naturaleza al cubo”. Su naturaleza informe y dispersa ante la nula fuerza de atracción intramolecular de su materia; hace de él un elemento dinámico, maleable y envolvente que experimenta cambios de densidad, humedad, color, temperatura, velocidad y dirección; acentuando los infinitos cambios temporales que generan las diferentes radiaciones solares que llegan a la superficie terrestre en sus variaciones estacionales y horarias, producida por el movimiento de rotación y translación de la tierra alrededor del sol; las diferencias de presión que existe en los distintos puntos de la atmósfera, causantes del movimiento de las partículas del viento en trayectoria espiral regulan las distintas temperaturas en su giro hacia la derecha en el Hemisferio Norte (girando en sentido contrario a las agujas del reloj) y hacia la izquierda en el Hemisferio Sur (girando sentido de las agujas del reloj), influido por el eje de Oeste a Este sobre el que gira el planeta y ligeramente por influencia del rozamiento con el suelo en las capas bajas de la troposfera. Así, el sentido atmosférico reitera en su presencia, la fluencia de la temporalidad. Por ello, en la construcción formal de las piezas de “Naturaleza al cubo”, ocupa el lugar protagónico de los elementos constitutivos de la imagen.

La atmosfera como elemento plástico, es inagotable por su variabilidad en cuanto a su composición dinámica y cromatismo; sin embargo, su carácter envolvente unifica su diversidad, permitiendo el correcto ensamblaje de los elementos internos de la imagen, así como el acoplamiento unitario de los módulos fragmentarios de cada pieza gráfica. La lectura y el sentido interpretativo de la obra, se encuentra dirigido por la composición general de la pieza en círculo, línea o en puntos; y el conocimiento empírico del cielo que el espectador le permite la identificación referencial de atmosferas específicas de una temporada estacional o la luminosidad de un horario particular.



Figura 4c. Variaciones atmosféricas, lumínico - cromáticas en las cuatro distintas estaciones del año producidos por el movimiento translacional de la tierra: primavera, verano, otoño e invierno; en la producción gráfica de “Naturaleza al cubo”



Amanecer



Medio día



Atardecer



Anochecer

Esquema de obra 5. Variaciones atmosféricas, lumínico - cromáticas en cuatro distintos horarios producidos por el movimiento rotacional de la tierra: amanecer, a medio día, atardecer y anoche; en la producción gráfica de "Naturaleza al cubo."

El ambiente nebuloso crea en el espectador la ficción de introducirse en un mundo metafísico. Invitándolo a explorar su existencia, sumergido en una realidad enrarecida por la ilusión evocadora de un misterioso silencio espiritual que lo conduce en un recorrido conceptual por el tiempo. En su trayecto surge la contemplación del paisajes que sitúa imaginativamente el punto exacto desde donde limita su ser enmarcando por la temporalidad hasta encontrar un instante de delicado equilibrio armónico entre el orden y el caos. Para al final resolver el viaje con la dulzura exacta que brinda la tranquilidad del espíritu y la conciencia asimilada de un proceso intelectual interpretativo que permite salir de uno mismo, para relativizarse con respecto a un todo envolvente que minimiza las distancias y elimina las fronteras, creando un sentir liberado que abre el camino o caminos a lo diferente, a lo otro, a la diversidad compleja. Por ello, las imágenes de la producción gráfica de "Naturaleza al cubo", la espacialidad es golpeada por la luz, al grado que los objetos existentes pierden no solo solidez, sino su significado real, para formar parte de un espacio espectral en el que las filtraciones solares transpiran esencias de la realidad. Estos inesperados esplendores nacen al mirar profundamente, allá, a lo lejos, donde la efímera fuerza del viento cobra la materialidad de una sustancia capaz de envolver la materia hasta disolverla. La cualidad íntima, inmaterial e intangible de la atmosfera, despotencializa la realidad física, creando una experiencia espectral que detiene el viento y su masa en un cierto instante en que su movimiento vibratorio anuncia un fenómeno existencial. Así, la armonía de los volúmenes gaseosos en relación con las sinuosidades cromáticas crea momentos temporales de caducidad refinada, que invitan a ingresar a un estadio de contemplación profunda en el que no hay cabida para la esterilidad espiritual. Las formas sensibles percibidas desde este espacio espectral de formas envolventes, se limitan a aludir lo inteligible: la existencia. El "ser" se eleva desde lo corpóreo hasta lo incorpóreo en una experiencia espiritual que se sitúa más allá de los sentidos, revelando lo irrepresentable que solo puede ser contemplado en apariciones parciales dentro del pensamiento autoreflexivo e inaugurando nuevas formas del sentir pensante.

El segundo elemento visual presente en las imágenes de la producción gráfica de “Naturaleza al cubo” es el zapato. En este elemento objetual convive, la identidad del “ser” y la temporalidad.

“Eres, lo que tienes” reza uno de los postulados postmodernos; para señalar que la identidad y el potencial de perfección del “ser” queda confiada a los productos o artificios adquiridos en el mercado. De modo que el “ser para” o “llegar a ser” por esfuerzos intelectuales y habilidades propias de la naturaleza del ser queda invalidado por el “ser con”, pues la identidad del “ser” se autofabrica y auto renueva adjudicando las características y poderes de todo aquello sobre lo que se ejerce propiedad o posesión. Así el hombre postmoderno espera que todo lo que necesita, ya sean objetos materiales, conocimientos, habilidades, amor, recreación o placer; provenga de una fuente exterior y no de sus propios esfuerzos. Pasivamente depende la oferta del mercado, de quien espera recibirlo todo.

“Cuando decimos que algo es artificial, no lo elogiamos, precisamente. El uso ha desvinculado la palabra de su origen: artificial, artificio, artefacto (de arte y factus hecho con arte). En la familia solo conserva el viejo prestigio la voz “artífice” las demás se ligan a lo no natural, la mentira e imitación barata, cosa falsa, y hasta hueca, vana.Sin embargo, hay ordenes de cosas donde lo artificial es valioso, más, mucho más valioso que lo natural.”¹⁹³ Este es el caso del hombre postmoderno, para quien el consumo ha dejado de ser una parte integral de la vida que todo “ser” realiza para su sobrevivencia biológica y la existencia un derecho que otorga la propia naturaleza. Pues las fuerzas re restrictivas dominantes que operan en su grupo social promueven el consumismo del artificio como una preocupación central de la existencia debido a que es la única vía para obtener la licencia de inclusión que otorga la sociedad de consumidores. Aquí lo natural, el individuo; es desublimado por lo artificial. Por ello, el consumismo en la modernidad líquida, es experimentado por sus habitantes, como una inversión en sí mismo cuyo fin es “ser visible” (producto atractivo), “ser vendible” (producto deseado), “ser individualizado” (un producto único); en suma, “ser adecuado para ser reconocido” (cumpliendo con los controles de calidad como cualquier otra mercancía). Pues, si la sociedad de consumo no reconoce su existencia, al individuo le será negado la vinculación con el mundo, con las personas y consigo mismo, pues la soledad y la angustia serían intolerables e incompatibles con su salud mental.

Dentro de la amplia variedad de artificios que ofrece el mercado global, he elegido los zapatos femeninos como “leiv motiv” para la producción gráfica de “Naturaleza al cubo”. Pues considero que, los zapatos son una prenda cuya “identidad incluida” transferida al consumidor puede leerse a primera vista. El zapato es un artilugio complejo, capaz de presentar múltiples facetas en su diseño; pues cada tendencia se orienta a diversas formas individuales de sentir, pensar y actuar; formando constelaciones de patrones de comportamiento prefabricados que con o sin advertencia del sujeto que las porta comunican al medio externo singularidades del sujeto que los eligió, desde procesos irracionales y e inconscientes como las variaciones humorales del individuo; hasta procesos conscientes y premeditados dirigidos a metas específicas.

El diseño de cualquier calzado nos remite al tiempo en que fue creado (retórica de una época) y al ambiente para el que fue fabricado (temporada-primavera-verano /temporada otoño-invierno). Es decir, que su temporalidad posee un carácter dual, en el que son incluidos no solo los materiales y formas propios de su contexto; sino que debido a su funcionalidad utilitaria, le es atribuido una temporalidad cuya vigencia y expiración dependen de los cambios climáticos. Por ello, puede decirse que la temporalidad del calzado es múltiple, pues responde a: 1. un positivismo evolutivo, en el que la vanguardia lineal moderna están presentes en la búsqueda de originalidad y pureza del diseño innovador. Voces como : ¡últimas tendencias¡ o ¡top trendy¡, lo evidencian.



Esquema de obra 6. Tres modelos de calzado incluidos en la primer pieza gráfica de “Naturaleza al cubo”

¹⁹³ Hugo Hiriart, LOS DIENTES ERAN DEL PIANO. Un estudio sobre arte e imaginación. México 1999. Editorial Tusquest p. 228

2. un vínculo directo con la periodicidad cíclica del cosmos manifestada en su adaptación formal y cromática a los cambios climáticos que involucran las estaciones del año. Podemos leer en los medios masivos: ¡Tiñe tu armario con el pantone de la temporada otoño-invierno 2012/13!, ¡Esta primavera no serás nadie sin unas cuñas a rayas!, o ¡con este clima no hay nada más cool que las botas para la lluvia!. Y por último, 3. La afinidad postmoderna por retomar estéticas anteriores, propicia el relanzamiento de estilos bajo títulos semejantes a “Vive el regreso de la moda de los 80”, “Inspirados en la riqueza y suntuosidad ornamental de los mosaicos bizantinos, Christian Dior...”, “El revival del animal print, ya está aquí.”

Esta versatilidad y mutabilidad temporal cíclica, lineal y puntillista, hizo del zapato un elemento ideal para la construcción constitutiva de las imágenes de “Naturaleza al cubo” en cooperación con la atmosfera. En la primera piza gráfica el diseño visual del calzado (color, estampado o textura) y el diseño utilitario (zapato abierto/cerrado, zapato de formal/ de descanso, calzado de trabajo/de recreación) se vinculan con la temporada estacional. Así, cada imagen alude en su colorido atmosférico y objetual a cada uno de los doce meses del año del calendario agrícola. Por ejemplo: en la imagen gráfica del módulo correspondiente al mes de diciembre, aparecen un par de patines de hielo. Este calzado de recreación alude en su diseño utilitario y visual la atmosfera invernal.



Imagen de obra 1a. Calzado de recreación, presente en el modulo correspondiente al mes de diciembre de la primer pieza gráfica de “Naturaleza al cubo”

El tercer elemento visual presente en las imágenes de la producción gráfica de “Naturaleza al cubo” es el árbol, es el ser arbóreo; que representa la existencia efímera de todo lo vivo, es decir, alude a la vida y su finitud. De esta manera, en cada pieza se constata un recordatorio de la irrevocabilidad de las leyes biológicas de la vida y su independencia de las leyes del mercado postmodernas. Por eso, como factor común, puede visualizarse que todas las raíces de los árboles se encuentran contenidas en zapatos, ello responde a la cosmovisión postmoderna que tiende a subordinar lo natural ante lo artificial. Sin embargo, la vida se adapta a su medio, es decir, logra establecer un equilibrio entre sus cualidades biológicas y los requisitos del entorno, incluyendo las condicionantes del mercado global y los daños colaterales que su dinámica genera. La vida, continúa y celebra su adaptación al medio, dejando atrás todo aquello que pretende contenerla. El tronco o trocos de los arboles ascienden verticalmente, hasta llegar al follaje de la copa que se estremece libre al paso del viento mientras la luz filtrada por las ramas clarea la vegetación. La translucidez de la atmosfera que se densifica, el recorrido visual en el ir y venir de las ramas y el movimiento vibratorio de las hojas invita a la auto reflexión y meditación profunda de la realidad individual.

Una vez seleccionados los elementos constitutivos de la imagen, empecé a enfrentar problemas formales en cuanto a la consolidación de identidad gráfica, que unificase la estética de las piezas; y problemas procesuales en la construcción de la imagen y manejo de los materiales. Vano es buscar sin saber a dónde se quiere llegar y con qué herramientas se cuenta. Por ello, para combatir la problemática formal, hubo que emprenderse una revisión asistida de la producción artística precedente a este proyecto, con el fin de señalar aciertos, convirtiéndolos en herramientas y habilidades conscientes para su aplicación y perfeccionamiento en la producción de obra; tal fue el caso del manejo atmosférico y cromático. También se señalaron errores con el objetivo de erradicarlos a través del análisis de su causa, fallas que devienen tal vez por escasez intuitiva o por deficiencias disciplinares; como la dificultad de establecer distancias relativas entre los planos de la imagen. Conociendo las fortalezas y debilidades, emprendí el bocetaje de las piezas, planificando su estética, distribución y ritmicidad.

La problemática procesual en cuanto al manejo de materiales en la primera y segunda, respondió mayoritariamente a la experimentación con diversos papeles, que se emplearon como soporte. Debido a que la planificación cromática de los doce módulos de la primera pieza responde al colorido atmosférico de cada mes de calendario agrícola (enero, febrero, marzo, etc...), mientras la modulación cromática de la segunda pieza alude a la temperatura de color presente en la atmosfera de cada una de las veinticuatro horas del día. Fue necesario armar para cada pieza una escala cromática sucesiva y en base a ella adquirir en el mercado el papel coloreado que más se asemejase al color requerido. Sin embargo, ninguna línea o marca comercial de la industria papelera posee una variedad tan extensa de papel coloreado, por lo que hay diferencias en el satinado, porosidad y gramaje de los soportes empleados. Esta disparidad de los soportes, me llevo a desarrollar diferentes métodos de aplicación de los materiales por ello todas las piezas están intervenidos con técnicas mixtas. Antiguamente, este mix de técnicas habría sido señalado negativamente como una promiscuidad disciplinar entre dibujo, pintura, grabado y collage; sin embargo hoy en día esta sobreposición técnica es propia del arte postmoderno, por lo que en lugar de menguar el valor artístico de las piezas; acentúa el contexto histórico del que es originario.

Durante el proceso de producción y gracias la indagación emprendida en el segundo capítulo de "Naturaleza al cubo", advertí que los sistemas de producción artística cambian según el contexto al que pertenece. De allí, nació la idea de incluir el proceso factual de la pieza como un referente más. Así, la primera pieza presenta una factura manual como la producción premodernas, la segunda pieza debe su fabricación a la reproducción en serie de una siligrafía impresa e intervenida como la producción industrial asistida por el obrero moderno, y la tercera pieza se construye mediante el ensamblaje y montaje objetos apropiados, reciclados, como lo hace la producción postmoderna que mediante el "copy-paste", renueva cualquier imagen, objeto o producto, genera nuevos versos de pensamientos antiguos. Supe que el proceso de producción del proyecto quedó consolidado cuando el objetivo de la propuesta quedo clarificado y en las piezas quedo amalgamado la forma y el contenido de la propuesta.

Siendo que *"los seres humanos no hablamos desde nosotros mismos, sino desde la historia cultural que llevamos dentro"* ¹⁹⁴ y por lo tanto *"la condición ideal de todo ser humano es convertirse en una síntesis."* ¹⁹⁵ Las piezas de naturaleza al cubo muestran una síntesis en la que conceptos de diferentes concepciones contextuales (premoderna, moderna y postmoderna) correspondientes de diferentes cosmovisiones (lineal-cíclica y puntillista) se imbrican visualmente, como una metáfora de la síntesis espacio-temporal que habita en la mente de los hombres postmodernos.

Cada una de las tres piezas que constituyen "Naturaleza al cubo" denota con mayor énfasis alguno de las tres concepciones cosmovisiones (lineal-cíclica y puntillista) pero posee elementos propios de las otras dos. Es decir, cada pieza está contaminada en su lenguaje por la sobreposición de otros dos lenguajes que se unen para crear un significado conceptual, es decir, una síntesis, producto de la interpretación individualizada de cada pieza. Así, la estrategia deconstructiva subyace en cada pieza provocando una dislocación del sentido que desvirtúa el sentido unilateral del significado debido a la *"yuxtaposición de elementos escriturales que comparten el protagonismo en la representación de la obra"* ¹⁹⁶ haciendo *"hincapié en los deslizamientos de sentido que operan tanto en su interior, como en el momento de su recepción por el público."* ¹⁹⁷

El reconocimiento de la pluralidad de concepciones espacio-temporales, y de opciones individualizadas sobre la construcción de la realidad; así como de la validez de todas ellas. Nos lleva a la autoreflexión acerca de la complejidad experiencia temporal y el sentido de nuestra existencia.

A manera de conclusión puede afirmarse que: "Naturaleza al cubo es un recorrido conceptual por el tiempo, emprendido a través de tres piezas graficas cuyo marco conceptual contrapone los procesos constructivos correspondientes a la cosmovisión de la realidad; con el fin de crear una reflexión en torno a la comprensión espacio-temporal del hombre postmoderno."

¹⁹⁴ Estrada Sylvie. *TEMPUS FUGIT. Diseño de Calendarios . Bildi Grafiks.* p. 15

¹⁹⁵ *Ibíd.*

¹⁹⁶ ARTE Y DECONSTRUCCIÓN, LOS PLIEGUES DEL SENTIDO. *Revista Lápiz.* No.113 Junio 1995 Ángel Luis Pérez Villén. p.21

¹⁹⁷ *Ibíd.* p.18

3.2 ANÁLISIS SINTÁCTICO /SEMÁNTICO DE LAS PIEZAS DE “NATURALEZA AL CUBO”

3.2.1. PRIMERA PIEZA: EL TIEMPO CÍCLICO, PREMODERNO

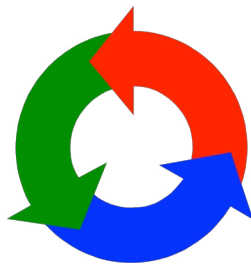
3.2.1.1 Disposición general

La primera pieza de “Naturaleza al cubo” hace énfasis en la concepción espacio-temporal cíclica correspondiente al contexto premoderno. El tiempo cíclico es la primera estructura espacio-temporal humana.

Mediante la observación, reconocimiento y comprensión del movimiento de los astros y sus efectos periódicos en los cambios estacionales. El hombre premoderno advirtió el tiempo como la expresión de los cambios periódicos, por lo que decodificó un patrón rítmico constante de forma circular basado en el ritmo natural: el ciclo.

Por ello, en la cosmovisión premoderna el cosmos será la unidad integral que ritmará el tiempo, el espacio y el ser. Bajo la perspectiva de este patrón primigenio, el tiempo es definido como un flujo continuo que se regenera con un ritmo constante.

“Pensemos en que cuando hablamos de ciclo decimos algo muy amplio que se repite por todas partes, el sol nace, muere y revive todos los días; los apetitos y deseos nacen se sacian y vuelven a nacer. Tal pareciera que este ciclo capta un profundo ritmo de la naturaleza, todo lo que está vivo, del virus en adelante, aspira a replicarse, es decir, a hacer perdurar su ser.”¹⁹⁸



Esquema de obra 7. Representación abstracta del Concepción espacio-temporal cíclica

Para la mentalidad premoderna, “todo lo existente” proviene del cosmos. De esta unidad absoluta se desprenderán el “ser”, el “espacio” y “el tiempo”. De modo que, la existencia misma solo adquiere sentido bajo la lógica relacional de estas tres instancias interdependientes.

Por ello, “para el cristiano de la Edad Media, el tiempo no pertenecía a los hombres, sino a Dios; el dueño de la historia también era Dios y el sentido de la liturgia y de la vida se consideraba como la conmemoración de Dios entre nosotros. La vida diaria se marcaba por el tañir de las horas marcadas por las campanas del monasterio que regulaban las actividades, los días de descanso solo podían ser considerados como fiesta religiosas dedicadas a Dios y las horas variaban según las estaciones del año y las condiciones climatológicas locales, sin ninguna necesidad de determinarlas con exactitud.”¹⁹⁹ La salud y la buena cosecha, serán asumidos durante este periodo como el “resultado del equilibrio cósmico con la dimensión humana, solo en la homeostasis correcta, el fruto de la tierra gratificará y bendecirá al hombre con sus beneficios. Además de que la labor agrícola será experimentada por estas sociedades como deleitosa, pues constituye un trabajo terreno que será los proveerá no solo de alimento en su paso por la tierra, sino que los recompensará con felicidad en el cielo.”²⁰⁰ El calendario cristiano fue configurado bajo el precepto de “regularidad cíclica del ritmo temporal cósmico”, como un rasgo característico de la comprensión espacio temporal. La medición en unidades cuantitativas igualitarias dentro de un trayecto elipsoidal tomada como referentes para el ordenamiento regular patrones geométricos que se divide cada 30° generando doce partes idénticas: los doce meses del año, fueron emprendidas por la civilización sumeria al relacionar las observaciones astronómicas con su percepción temporal dando como resultado desarrollo a conciencia de una estructura numérica sobre el mundo. Donde, cada ciclo constituido por la travesía de un trazo elíptico de 12 tramos que se dividen desde los puntos equinocciales, en periodos idénticos (1 mes) abarcando sectores celestes iguales con una extensión treinta grados compuestos por una constelación.



Figura 45. Ptolomeo

¹⁹⁸ Hugo Hiriart, *Los dientes eran del piano. Un estudio sobre arte e imaginación*. México 1999. Editorial Tusquest p. 217

¹⁹⁹ Dolores Illescas Nájera. *Dolores Illescas Nájera. Un Haz de Reflexiones en Torno Al Tiempo, la Historia y la Modernidad*. Universidad Iberoamericana. México 1995. p.p. 182

²⁰⁰ *Ibid.*

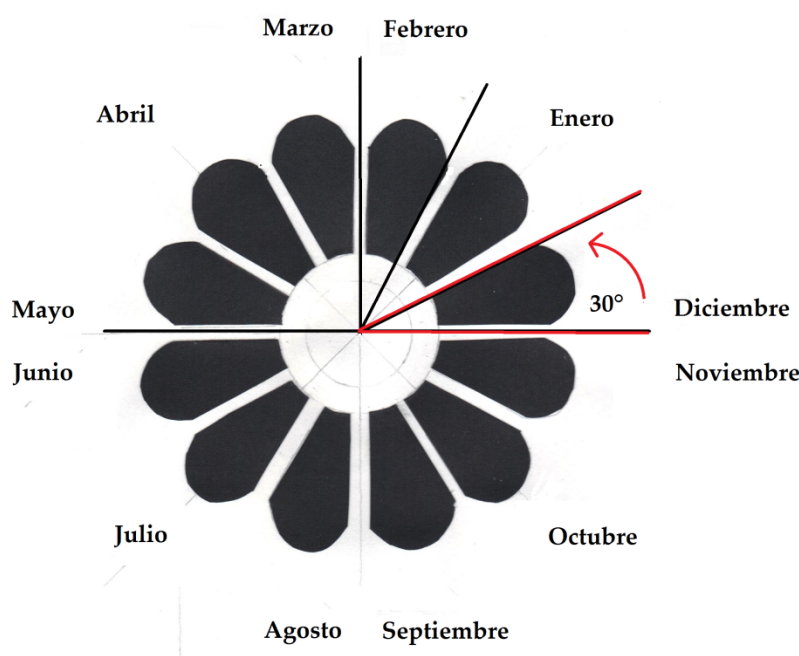
Describe así, la duración de año solar, de 12 meses; y una banda eclíptica 12 sectores rectangulares celestes que albergan 12 constelaciones; una constelación por cada sector. Cada constelación se relaciona as u vez con los doce signos del zodiaco (Aries, Tauro, Géminis, Cáncer, Leo, Virgo, Libra, Escorpión, Sagitario, Capricornio, Acuario y Piscis). Estos periodos se agrupan en tripletes para conformar las cuatro estaciones del año agrícola: primavera, verano, otoño e invierno.

Inspirado en la configuración estructural cíclica de la temporalidad premoderna y el calendario agrícola “Naturaleza al cubo” propone en su pieza primera de producción; un conjunto modular de forma circular, que consta de 13 módulos: uno central, de forma circular y doce periféricos que asemejan pétalos por su forma y distribución radiada. De manera que, el aspecto general de la pieza, aparenta la síntesis de una flor.



Esquema de obra 8. Configuración visual de la temporalidad cíclica del tiempo premoderno en relación a la tercera pieza de producción de “Naturaleza al cubo”

La arquitectura sintética vegetal de la flor codifica en su composición circular, un eje central absoluto; el cual integra, interconecta y redirecciona todos los elementos hacia la formación de un todo. De esa unidad central universal absoluta, el cosmos; se desprenderán el “ser”, el “espacio” y “el tiempo”. De modo que, la existencia misma solo adquiere sentido bajo la lógica relacional de estas tres instancias interdependientes con su unidad fundamental. *Así la flor es emblemática, de carácter frágil y efímero de la existencia, que viviendo engaña y muriendo enseña, y en su radiante lozanía es polvo, sueño y nada.*²⁰¹ Pues, *“todo vegetal, nos muestra, abreviado y perceptible, los ciclos de lo vivo: crecimiento, lozanía, decrepitud y muerte.”*²⁰²



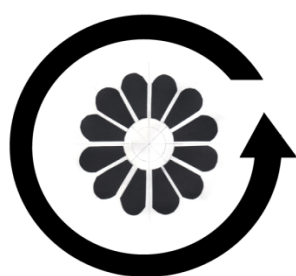
Conceptualmente cada pétalo de la composición corresponde a cada uno de los doce meses del calendario agrícola. Y su patrón de ordenamiento geométrico alrededor del centro circular responde a la división celeste que realizó la civilización sumeria de 30°.

Esquema de obra 9. Secuencia calendárica de los doce meses a 30°

La distribución radiada y el tamaño de la pieza, implica al espectador un recorrido visual circular para su lectura. En este tránsito, el espectador rememora metafóricamente el movimiento perpetuo del universo. Pues, la obra y el espectador conviven en un fragmento temporal presencial, constituido por cuatro momentos: un inicio (o nacimiento), un trayecto circular (o recorrido existencial cíclico: la vida), un final (o desenlace muerte) y un reinicio que da lugar a un nuevo ciclo.

El trayecto circular de cada ciclo de 365 días que es transitado en un número infinito de vueltas alrededor de sí mismo, circunscribe una espiral de tiempo perpetuo que acelera el inicio de un nuevo ciclo a toda prisa.

Esquema de obra 10. Trayectoria circular de la lectura de la primera pieza de producción de “Naturaleza al cubo”



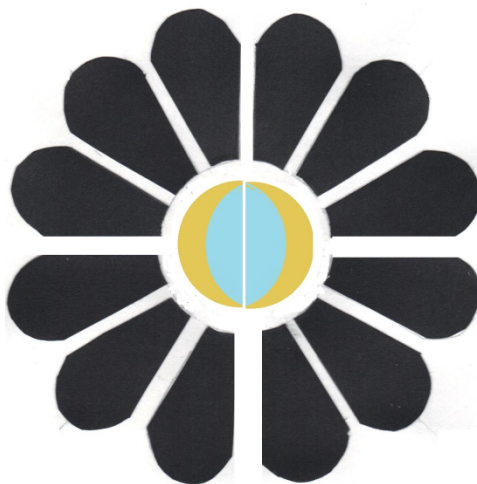
Esquema de obra 11. Movimiento en espiral resultado del reinicio infinito

²⁰¹ Hugo Hiriart, LOS DIENTES ERAN DEL PIANO. Un estudio sobre arte e imaginación. México 1999. Editorial Tusquest p. 148

²⁰² Ibid.

3.2.1.1 Modulo Central

El módulo central de la pieza es de forma circular. Dentro de su área, se circunscribe un ovoide en el centro y dos medias lunas, una izquierda y una derecha. Así, las dos medias lunas enmarcan al ovoide, creando en su periferia, un marco dorado que funge como un marco, al tiempo que permite el enlace cromático con los doce módulos radiales gracias a la neutralidad metálica de su tonalidad. Dentro del ovoide, aparece una apropiación de la codificación visual calendárica medieval realizada por los hermanos Limbourg, miniaturistas de Duque Jean de Berry en "The Astrological Man". Esta imagen ha sido elegida para su apropiación, por su perfecto equilibrio sintético en cuanto a forma y contenido. Este calendario codifica la cosmovisión premoderna cíclica. La forma general del calendario medieval es la de una elipsoidal, en cuyo perímetro se observan dos hileras de cabinas blancas, una interna y otra externa. La fila de cabinas interna divide el perímetro elipsoidal en doce fragmentos idénticos que corresponden a los doce meses del año delimitados por dos estrellas o asteriscos (* *) que superan el área del calendario; cada uno de estos doce fragmentos alberga seis cabinas rectangulares sucesivas que ostentan la numeración sucesiva de cinco en cinco en números romanos hasta llegar a treinta, es decir, V,X,XV, XX, XXV y XXX. La fila de cabinas externa, está formada por 365 pequeños cuadros blancos que representan cada día del año solar. Esta codificación implica una lectura elipsoidal y permite reemprender la lectura cada vez que el ciclo llega a su fin.



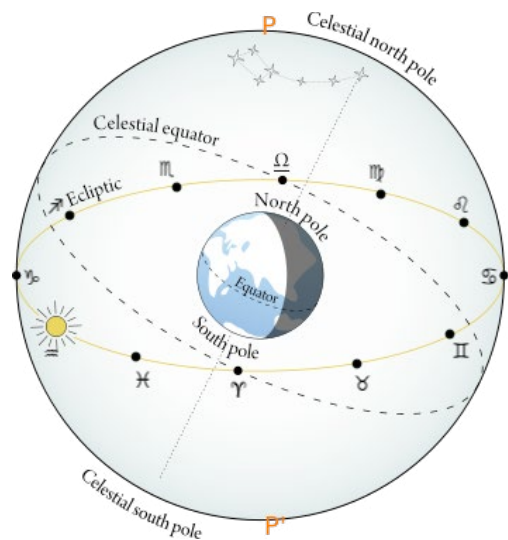
Esquema de obra 11. Módulo central



Figura. 46 "The Astrological Man" del libro de horas titulado *Les Très Riches Heures* producido en Francia por los hermanos Limbourg, miniaturistas de Duque Jean de Berry

En los planos internos sucesivos a la segunda fila de cabinas blancas, el complejo calendario de los Hermanos Limbourg, codifica la vinculación del ser con el cosmos. Puede observarse una franja gruesa de color verde, la cual contiene doce ovoides; cada ovoide aloja la representación figurativa de un signo zodiacal y lo ubica en su fragmento calendárico correspondiente. El plano central, presenta la imagen de una mujer de frente al espectador y un hombre a espaldas de la mujer representada. La pareja humana alude al principio dual del cosmos. A lo largo del eje central de la mujer pueden observarse de nuevo las representaciones figurativas de los signos zodiacales, pero esta vez no aparecen para denotar su limitación temporal en días, sino para señalar las partes del cuerpo.

Los doce signos zodiacales, tal y como los conocemos hoy en día, fueron bautizados por el astrónomo griego Ptolomeo en el siglo II, basándose en el sistema astrológico sumerio. Sin embargo, desde que las subdivisiones del zodíaco recibieron sus nombres, la precesión de los equinoccios ha desplazado la banda zodiacal, por lo que la correspondencia de las constelaciones se ha modificado. Si bien, el conocimiento de este desfase es popular, cada uno de los 12 sectores celestes ha conservado el nombre de la constelación tradicional a la cual debe su nombre.



SIGNOS		
♈ = Aries	♌ = Leo	♐ = Sagitario
♋ = Cáncer	♍ = Escorpio	♑ = Piscis
♎ = Libra	♏ = Acuario	♊ = Géminis
♑ = Capricornio	♉ = Tauro	♍ = Virgo

Figura 47. Disponible en http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sign_cusps.svg

Figura 48 . Disponible en . <http://horoscopoen.blogspot.mx/2012/03/simbolos-de-astrologia-signos-del.html>

El calendario cristiano organizó las actividades humanas de acuerdo al movimiento de cósmico, estableciendo ritmos laborales que corresponde con los ciclos agrícolas anuales en relación con patrones religiosos del calendario litúrgico (tiempo de adviento, tiempo de navidad, tiempo de cuaresma y tiempo pascual); a los que a su vez fueron añadidos los valores ideológicos (horóscopo) que la gran tradición griega y romana heredaría al pensamiento de Occidente y seguirán estando presentes en el ideario colectivo hasta nuestros días; dejando huella en la estructura calendárica y los nombres de algunos meses como Junio, que proviene de Jano, deidad romana.

La observación de la posición relativa de los astros en la hora de nacimiento de un niño, fue una práctica fundamental de los astrólogos antiguos para la determinación del horóscopo (carta astral de nacimiento o carta natal) de todo recién nacido. La carta astral de nacimiento, consiste en un gráfico del cielo en el que figuran las posiciones de los planetas y las casas zodiacales para una fecha, hora y lugar de nacimiento exactos en que nació una persona. El signo zodiacal de una persona alude a su energía primordial, es decir, a su configuración cualitativa natural del ser. El cuerpo humano es considerado por el hombre premoderno como un fragmento de la unidad que se desprende por un lapso temporal para completar un ciclo energético cuya finalidad es el movimiento y la renovación que permiten el equilibrio cósmico. La energía celeste o cósmica (intangible e invisible) fecunda un huevo terrestre (tangible y visible) generando un cuerpo tangible habitado por energía cósmica: dicotomía cuerpo/alma. Durante el periodo gestacional, el cuerpo tangible se desarrolla en un ambiente marino. Al nacer el nuevo ser, sufre adaptaciones fisiológicas y morfológicas para su vida a un ambiente terrestre. Transcurre su ciclo vital terrestre hasta eclipsar, sufriendo otra metamorfosis esta vez de terrestre a celeste, para la renovación del ciclo.

El horóscopo basa su contenido ideológico en el pensamiento analógico simbólico egipcio: "Mirar a horus", es decir, mirar a horizonte, mirar al sol. Bajo este principio, se equipara el nacimiento de un nuevo ser con el nacimiento del sol en el horizonte al amanecer; su vida con el trayecto solar hasta el atardecer, y el alma inmortal del individuo con el ocultamiento del Sol en horizonte oeste para la renovación del ciclo o volver a nacer.

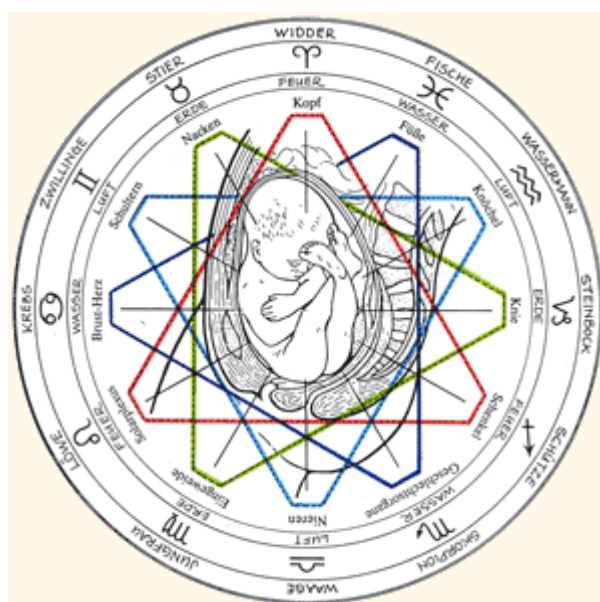


Figura 49. Disponible en <http://espacoastrologico.org/origenes-y-estructura-del-horoscopo/>

Los signos zodiacales agrupan por dualidad, triplicidad, cuatruplicidad y polaridad. La alineación cosmogónica al momento del nacimiento no sólo determinara el signo zodiacal y las características específicas del ser, sino que acompañara al individuo durante toda su existencia. Pues, la unidad absoluta: Macrocosmos o mundus maior celeste, encuentra correspondencia en cada una de sus partes: microcosmos o mundo minor. Es decir que, las partes provenientes de la unidad, heredan su naturaleza e información, y mantienen su interconexión permanentemente. En su agrupación por dualidad, los doce signos zodiacales se dividen en dos grupos de seis signos cada uno; los signos positivos-masculinos-activos que se caracterizan por ser directos y energéticos: Aries, Géminis, Leo, Libra, Sagitario y Acuario, los signos negativos, femeninos o pasivos, que se distinguen por ser receptivos y magnéticos: Tauro, Cáncer, Virgo, Escorpión, Capricornio, Piscis.

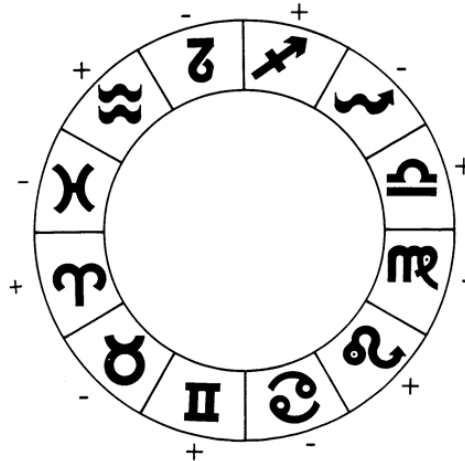


Figura 50. Signos positivos y negativos. Disponible en <http://astroayuda.com/lipro2.htm#ca20>

Cada signo del Zodiaco está relacionado con uno de los cuatro elementos (fuego, aire, agua y tierra), generando cuatro grupos de tres signos cada uno, a la que se denomina triplicidad. Así tenemos que los signos de Fuego: Aries, Leo y Sagitario; los de Tierra: Tauro, Virgo y Capricornio; los de Aire: Géminis, Libra y Acuario y finalmente los de Agua: Cáncer, Escorpio y Piscis.



Figura 51. Los cuatro elementos y las cuatro triplicidades de los signos fuego, aire, agua y tierra. Disponible en <http://astroayuda.com/lipro2.htm#ca20>

Siendo que para la concepción premoderna, la constitución del cuerpo humano se deriva de la composición cósmica, el hombre formado por los 4 elementos fundamentales del universo. Resulta que cada signo zodiacal está relacionado con alguna parte del cuerpo humano; por lo que puede explicarse las relaciones que existen entre debilidades corporales o predisposiciones patológicas que pueden causar diferentes alineaciones cósmicas al individuo. De acuerdo con las características zodiacales del cielo natal es factible precisar los puntos vulnerables de cada individuo, y por tanto, determinar el tipo de enfermedad o desequilibrio homeostático que puede desarrollar a lo largo de su vida y precisar los periodos críticos. Los puntos vulnerables por signo se describen en dirección descendente cefálico-caudal con respecto al cuerpo y en dirección a las manecillas del reloj con respecto a los 12 tramos de la eclíptica, correspondiendo Aries con cabeza, cara, ojos, boca (representa la fuerza del comienzo, es la parte que nos conecta con el cielo); Tauro con garganta y cuello (puntos de conexión que le permiten comunicar su interioridad); Géminis con manos, brazos, hombros, pulmones (símbolos del paso del aspecto concreto a la cuestión abstracta); Cáncer con pechos y estómago (marcando su carácter afectivo y nutricional); Leo con espalda, la espina dorsal, corazón (el eje que nos permite erguir la cabeza, la dignidad, el impulso que ilumina el camino); Virgo con sistema nervioso, los intestinos (cuya función es la de asimilar los nutrientes y desechar lo inútil y pernicioso para el cuerpo.); Libra con espalda lumbar, los glúteos, los riñones (rige la conexión entre la parte inferior con la superior del cuerpo humano.); Escorpio con órganos genitales (signo apasionado y profundamente conectado a los misterios de la vida.); Sagitario con cadera, hígado, los muslos (partes que nos sostienen y nos permiten ejecutar movimientos); Capricornio con las rodillas (cuya flexión nos permite el ascenso); Acuario con sistema circulatorio; y Piscis con los pies (la parte que se conecta a la tierra y nos sostiene).

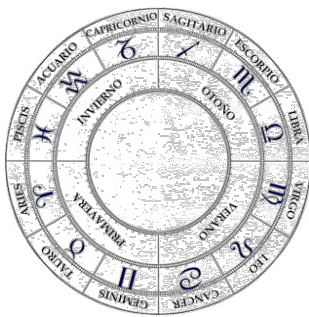
Por ello, los médicos griegos incorporaron al conocimiento médico, el estudio astrológico, como método de diagnóstico imprescindible para la atención médica. La astrología médica como disciplina universitaria mantuvo su vigencia en Europa hasta el siglo XVII. "Nunquam Bonus Medicus Nisi Astrologus" No hay un buen médico que no sepa astrología" **Hipócrates**



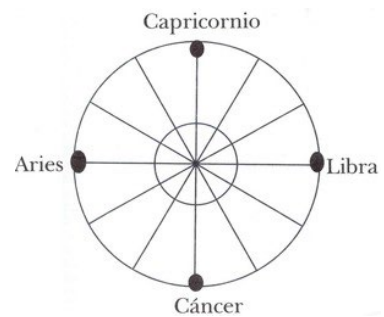
Figura 52. Disponible en <http://curiosidadescuriosas.com/misterios/el-cuerpo-y-el-zodiaco-2/>

Los signos zodiacales también, se entrecruzan con los impulsos esenciales del individuo, denominados cruces o cuadruplicidades. Los cuales pueden ser cardinales, fijos o mutables para determinar sus características básicas.

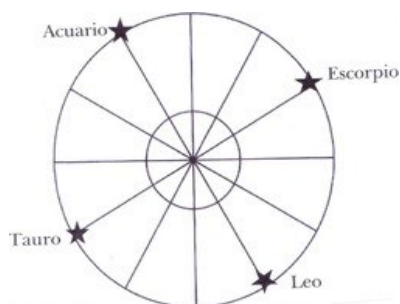
A los signos zodiacales cardinales corresponden el inicio de las cuatro estaciones primavera, verano, otoño e invierno; su impulso esencial el de dirigir su energía mediante a acción que tienen como fin último una meta establecida y son: Aries, Cáncer, Libra y Capricornio. En cambio, los signos mutables, corresponden al final de las estaciones del año; su impulso es el de las relaciones amorosas y el intercambio sabio que busca la renovación y mejora continua de lo preestablecido; y son Géminis, Virgo, Sagitario y Piscis. Y finalmente los signos fijos; la conservación en pos de la estabilidad y aprovechamiento económico de los recursos; y son Tauro, Leo, Escorpio y Acuario.



Signos Cardinales



Signos Fijos



Signos Mutables

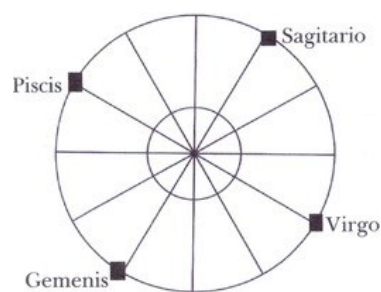
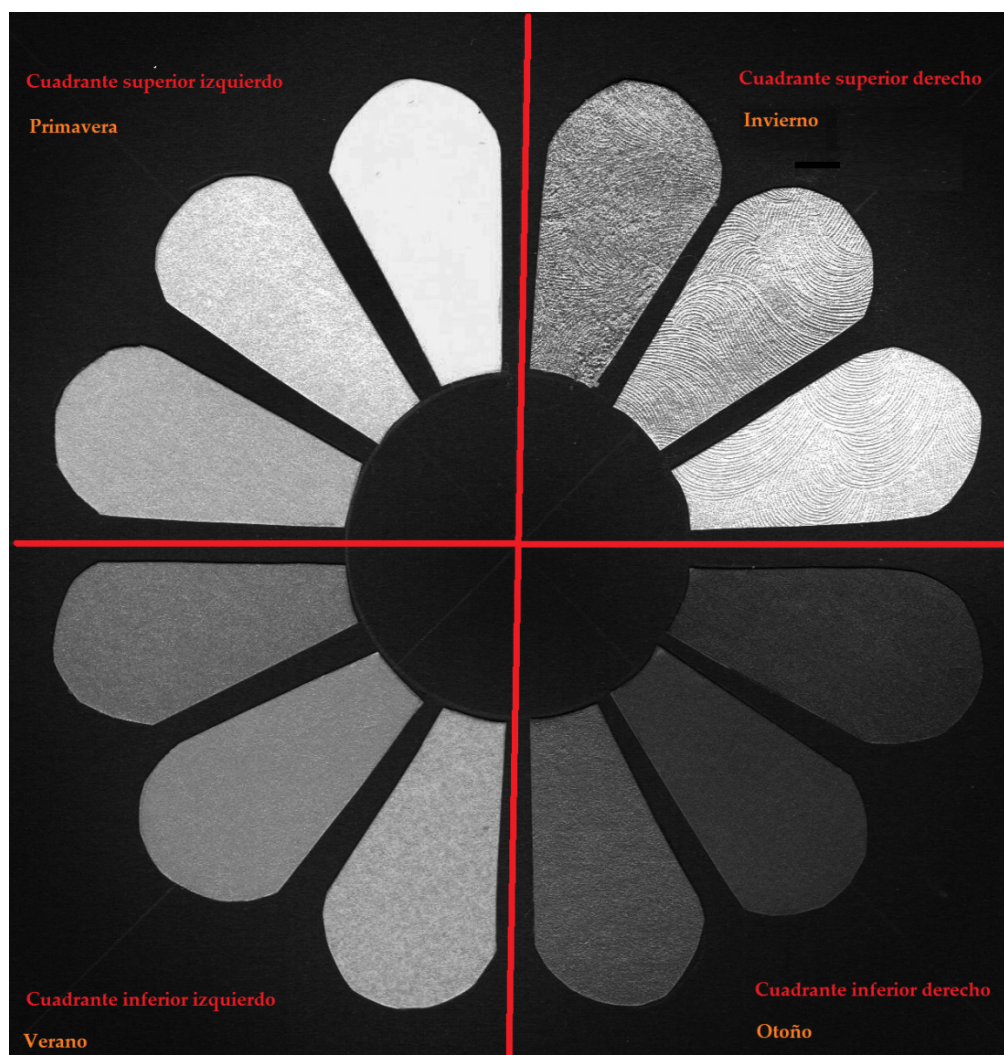


Figura 53. Las cuadruplicidades de los signos y sus símbolos. Disponible en <http://astroayuda.com/lipro2.htm#ca20>
 Figura 54. Signos cardinales, fijos y mutables. Obtenido de <http://miastrologia.jimdo.com/aprende-astrologia/>

Por último, los doce signos Zodiacales se dividen en seis grupos con dos signos cada uno. Cada grupo de dos signos establece una relación de polaridad, es decir, forman parejas antagónicas: Aries (signo del ego-individual)/Libra (el signo de la asociación-colectiva); Tauro (signo de las pertenencias personales)/Escorpio (signo de las herencias y pertenencias compartidas), Géminis (signo de la expresión personal)/Sagitario(signo de la filosofía y el pensamiento); Cáncer (signo de la vida hogareña)/Capricornio(el signo de la vida pública); Leo (signo del placer personal y de la creatividad) /Acuario (signo de las esperanzas e ideales en forma masiva); y Virgo (signo del trabajo y superación personal)/Piscis(signo de los sueños y el desengaño).

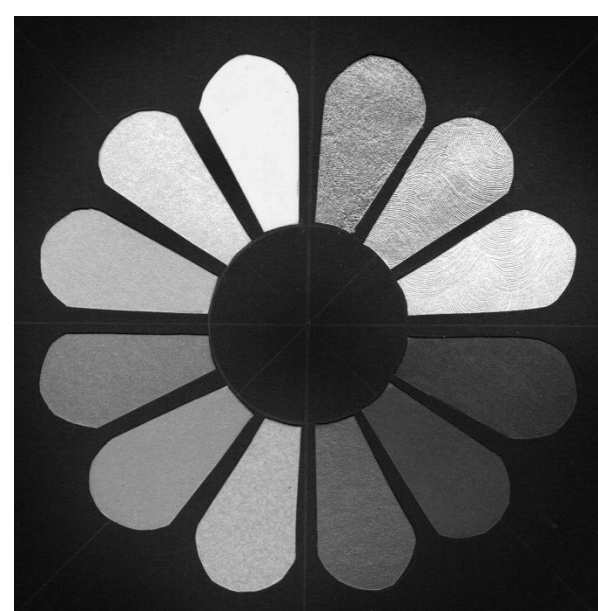
3.2.1.1.2 Módulos periféricos

Los 12 módulos periféricos que rodean de manera equidistante al módulo central, contienen imágenes atmosféricas cuyo cromatismo aluden a los cambios lumínicos por correspondientes a la incidencia solar en cada mes del año, los cambios experimentados por el calzado en su diseño para adecuarse a estos cambios climáticos. La división de la flor en cuatro cuadrantes iguales permite agrupar en tripletes los meses correspondientes a las cuatro estaciones de año agrícola: primavera, verano, otoño e invierno.



Esquema de obra 12. División por cuadrantes de la primera pieza de producción de "Naturaleza al cubo" y su correspondencia con el ciclo estacional.

El cromatismo de cada módulo que conforma cada triplete es completamente distinto. Sin embargo, su valor tonal mantiene una secuencialidad en degradación, que inicia con los tonos más luminosos en el cuadrante superior derecho, sigue un trayecto circular de derecha a izquierda pasando por el triplete del cuadrante superior izquierdo y el cuadrante inferior izquierdo para diluirse en el cuadrante inferior derecho.



Esquema de obra 13.. Cromatismo VS valor tonal

Primavera

Ubicación: Cuadrante superior izquierdo

Triplete: marzo, abril y mayo

Tonalidad del soporte

Marzo: amarilla de cadmio claro
Abril: un ópalo rosado
Mayo: rosa del cuarzo



Invierno

Ubicación: cuadrante superior derecho

Triplete: diciembre, enero, febrero

Tonalidad del soporte

Diciembre: Blanco nacar
Enero: Plata
Febrero: Oro pálido



Verano

Ubicación: Cuadrante inferior izquierdo

Triplete: junio, julio y agosto

Tonalidad del soporte

Junio: azul cobalto
Julio: verde vejiga
Agosto: ocre claro



Otoño

Ubicación: Cuadrante inferior derecho

Triplete: septiembre, octubre y noviembre

Tonalidad del soporte

Septiembre: Bronce
Octubre: Azul eléctrico
Noviembre: Violeta talocianino



Esquema de obra 14. Tripletes en relación a su cromatismo

En las composiciones que confluyen en cada una de los doce modulos aparecen tres elementos constitutivos: la atmosfera cromática, el zapato y el ser arbóreo.



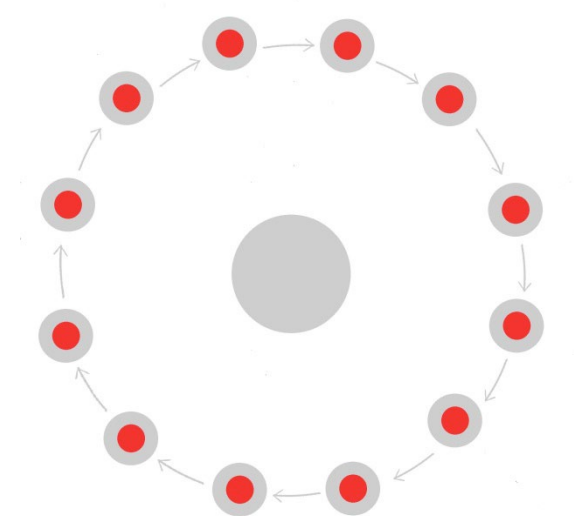
Esquema de obra 15. . Elementos conctitutivos de la imagen

Estos tres elementos mutables contribuyen también con su lenguaje sintáctico y semántico a la imagen, para denotar el cambio temporal cíclico generado por el movimiento cósmico. De modo, que si la atmosfera, cambia ante factores como las diferencia en la incidencia de la luz solar sobre la esfera terrestre en diferentes estaciones del año. Tanto la vida vegetal como lo artificial se adecua a estos cambios climáticos. En la coherencia discursiva entre estos tres elementos, radica la fuerza de la imagen.

En el segmento correspondiente al invierno se encuentra contenidos los meses de diciembre, enero y febrero. Diciembre, sobre un soporte en blanco nacarado armoniza una atmosfera que alude a la baja temperatura y al alto reflejo lumínico con el que la blancura de la nieve invade el frío viento de espesura media. El calzado de este módulo decembrino, un par de patines para hielo, consta de una gama cromática que va del blanco puro al blanco nacarado, con acentos de suaves tinturas con un toque de azul cobalto y violeta de manganeso. Aquí, la atmosfera congelante permite la actividad recreativa del patinaje sobre hielo. El ser arbóreo, muestra montañas nevadas en su copa que contribuyen con su gama de grises y texturas rocosas a la construcción de la imagen. Estas formas orgánicas superiores se oponen a las formas de un patrón lineal rígido que alude apariencia pesada de las hojas y ramas de los arboles cargados de escarcha y nieve. Enero, el mes más frío del año, se presenta sobre un soporte en tonos plateados. El tono metalizado de la plata agudiza la sensación gélida. El zapato de piel trabajado en charol metalizado plata, actúa como un espejo material del soporte metalizado que por su naturaleza reflejante evidencia imita el cromatismo atmosférico en su superficie. La atmosfera plateada de frialdad glacial se torna densa y oscura; procurando una especie de neblina profusa que diluye las hojas congeladas de los seres arbóreos. El congelamiento en esta temporada permite observar con mayor detalle la repetición fractal de la vida vegetal describiendo bellas figuras geométricas similares a las halladas en vistas moleculares de agua congelada.

Febrero, en este mes el frío empieza a menguar, aparecen los primeros vientos cálidos y la atmosfera empieza poco a poco a subir su temperatura. Pueden observarse pequeños reflejos de luz solar de tonos rosados de baja saturación y brillo. El soporte dorado febreril, alude este cambio climático que entibia el tono plata convirtiéndolo en un tono dorado amarillento. En esta temporada se conserva el calzado cerrado, pues el frío aún sigue presente, solo ha disminuido su intensidad. En el cuadrante superior izquierdo, se observa el segmento circular correspondiente a la primavera, el cual comprende los meses de marzo, abril y mayo. Marzo, mes en que la incidencia de la luz solar crea las atmosferas de luminosidad más alta del año, llenando de luz cualquier espacio terrestre. El soporte amarillo de cadmio de este módulo resalta el optimismo y actividad reiniciada de la vida en esta época anual. El calzado abierto, fresco y alegre, combina tonos amarillos de alta vibración de onda y violáceos blancuzcos; resaltando la belleza estructural de las flores sobre atmosferas cálidas que van desde el resplandor puro del blanco, y pasan por gamas amarillos fluorescentes, limón, de cadmio claro y medio; cerrando con tonos ocres claros. Las copas de los arboles empiezan a poblarse con tiernos retoños multicolores que se desmaterializan al contacto con una luz tan profusa. Abril, sobre un soporte en tono similar un ópalo rosado, transmite la calidez de la atmosfera suave, limpia y clara. La temperatura atmosférica se vuelve agradable y la vida reemprende su movimiento, el bullicio aparece creando una celebración dinámica. El zapato abierto, de fuertes curvas en corte activa la diversidad de tonos cálidos y detalles organizados. Mayo, el mes más caluroso del año reposa sobre un soporte rosado, cuya acogedora temperatura incentiva al florecimiento vegetal profuso y caótico, el viento aromatizado se expande. Su luminosidad es menor a la de marzo y abril, sin embargo, la atmosfera rosácea logra un equilibrio más temperado con la vida. El triplete veraniego, ubicado en el cuadrante inferior izquierdo está constituido por los meses de junio, julio y agosto. Junio, mes clima templado se encuentra representado sobre un soporte de tonalidad azul cobalto, en el que se alude al tiempo recreativo y de descanso ofrecido por destinos turístico cercanos al mar. El este módulo el azul del cielo se mezcla con el azul aqua del mar generando reflejos tonales entre uno y otro. La dinámica compositiva está dada por el movimiento de peces que se mueven en grupos por distintas direcciones. El material del calzado, bejuco tejido, se adecua a la temperatura cálida y húmeda de la atmosfera, mientras su diseño cómodo y fresco brinda confort a su usuario. Julio, mes que alberga la mayor parte de la lluvias, se muestra sobre un soporte verde vejiga, que alude al cambio cromático que la basta humedad genera en la vida vegetal (infinitas tonalidades verdosas y azulosa que se diluyen en nubosidades grisáceas). La atmosfera pesada y húmeda vaga suspendida entre la vegetación alimentando pequeños seres que se reproducen con mayor intensidad en esta temporada como los insectos (mosquitos, chapulines, caracoles de tierra, etc.) que se vuelven visibles gracias a la aparición de depredadores de mayor tamaño, como las ranas. Agosto, días en que las nubes se dispersan, el sol quema las hojas sobrehidratadas por las lluvias y aparecen tonos ocres, naranjas en la vegetación. La temperatura y el cromatismo en agosto, sigue sintiéndose cálida de agosto pero la luminosidad es baja, pues ha descendido progresivamente creando tonalidades poco saturadas. Y por último, la temporada otoñal, formada por los meses septiembre, octubre y noviembre. Septiembre, mes en que la atmosfera en tonos dorados y cafés de movimiento constante. El viento sopla y las hojas de los arboles caen. La luz es oblicua y permite ver con más detalle las texturas de las cosas, el calzado y prendas de esta temporada tienden a ser altamente detallados de colores poco saturados. Octubre, mes de cielos limpios y temperatura templada. En él, el azul del cielo parece más intenso y profundo y las nubes menos densas. Las aves emigran para protegerse la baja temperatura venidera. Noviembre, sobre un soporte purpura rememora el luto de aquellos que alguna una vez habitaron este mundo. Su atmosfera nostálgica y melancólica abre el umbral hacia la época invernal, parte final del ciclo anual.

Aunque el diseño de la pieza dirige todo su diseño a trazar el trayecto cíclico del tiempo premoderno; también promueve dos lecturas alternas: la del tiempo puntillista-postmoderno y la del tiempo lineal moderno. Al crear una lectura basada en la unión irreflexiva de doce puntos (instantes o presentes fragmentados), surgen intervalos vacíos entre estos instantes, es decir, espacios en los que existe un intervalo de tiempo entre cada mes. Estos intervalos son interpretados por el lector como intervalos sin tiempo, dicha supresión temporal permite el aislamiento individual de los instantes. Mientras su distribución espacial dirigirá la lectura a un movimiento circular.



Esquema de obra 16. Puntos o instantes congelados en la pieza primera pieza de producción de "Naturaleza al cubo"

Y la del tiempo lineal moderno, que permite el ordenamiento secuencial de esos instantes para la construcción de un proceso histórico. La asociación lineal de fragmentos temporales conforma el dilema bajo la cual opera la pieza: unidad de temporalidad infinita (cosmos)/fragmento de temporalidad finita (hombre), refleja la imperante necesidad humana de situar el transcurso de su existencia finita, en el tiempo cósmico y dotarla de direccionalidad, aun cuando esta sea solo una ilusión perceptiva que solo responde a la conciencia humana.

"La diferencia entre el pasado, presente y futuro, es solo una ilusión persistente." ²⁰³ Albert Einstein

²⁰³ Estrada, Sylvie. *Tempus Fugit. Diseño de Calendarios.. Bildi Grafiks p. 191*

Módulo Central

Imagen de obra 3a. Módulo circular correspondiente a la calendarización anual celeste//Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado y metalizado// Dimensiones: 76 cm de diámetro.

Módulos Periféricos

Imagen de obra 4a. Módulo correspondiente al mes de Enero //Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Imagen de obra 5a. Módulo correspondiente al mes de Febrero//Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Imagen de obra 6a. Módulo correspondiente al mes de Marzo//Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Imagen de obra 7a. Módulo correspondiente al mes de Abril //Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Imagen de obra 8a. Módulo correspondiente al mes de Junio //Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Imagen de obra 9a. Módulo correspondiente al mes de Julio//Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Imagen de obra 10a. Módulo correspondiente al mes de Agosto //Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Imagen de obra 11a. Módulo correspondiente al mes de Septiembre //Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Imagen de obra 12a. Módulo correspondiente al mes de Octubre//Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Imagen de obra 13a. Módulo correspondiente al mes de Noviembre //Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Imagen de obra 14a. Módulo correspondiente al mes de Diciembre//Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.





3.2.2. SEGUNDA PIEZA : EL TIEMPO VECTORIAL ASCENDENTE, MODERNO.

3.2.2.1 Disposición formal general

La segunda pieza de "Naturaleza al cubo" toma como eje a la concepción espacio-temporal lineal o en vector ascendente, segunda estructura espacio-temporal humana propia del contexto moderno. Su abstracción se deriva de la noción unidireccional y ascendente del tiempo que propago el concepto de "progreso" desde la revolución industrial hasta 1960.



Esquema de obra 17. Representación abstracta del Concepción espacio-temporal lineal moderna

El término progreso en su acepción inicial (siglo XVIII, principios de la época de la Europa Moderna), significó "movimiento hacia adelante"; y comprendía "una visión integral de la vida, del mundo y del destino de los hombres" ²⁰⁴, donde s un hilo conductor racionalista cumplía con la función de guiar a la humanidad por la senda desarrollista: desde un inicio hasta un final ultimo predeterminado - la salvación -.

Debe señalarse que el sentido inicial de la palabra "progreso" difiere radicalmente del actual; pues hoy en día el término progreso ha virando su significado a la satisfacción de un bienestar material y no contempla una cosmovisión. "Para la teleología cristiana, desde San Agustín, el transcurso del tiempo es un crecimiento del espíritu humano, hacia su perfección, jaloneado por una serie de oportunidades u ocasiones bien fijadas, correspondientes a las manifestaciones históricas de Dios. Creación, Redención, Crecimiento, Juicio Final, Providencia y libertad, rompieron así con la concepción cíclica del tiempo, Determinando para el cristiano su relación con Dios según su situación personal en el tiempo. Por propia voluntad, cada uno se adscribe a una de las dos ciudades -la terrena o la de Dios - en su capacidad de elegir libremente entre el bien y el mal. El tiempo cristiano en la historia, no es el tiempo del movimiento sino el tiempo del destino" ²⁰⁵

Con la Revolución Francesa, se inicia un proceso de secularización de la conceptualización del tiempo, separando el tiempo de Dios del tiempo del hombre: correspondiéndole a Dios la eternidad del cosmos en su movimiento perpetuo, y al hombre el tiempo finito y lineal. Dios contemplará desde la lejanía su creación, mientras el hombre se convertirá en actor principal del acontecer histórico. El liberalismo y la modernidad proclaman el advenimiento de un cambio profundo, al sustituir la fe en la salvación y trascendencia espiritual extraterrenal en el paraíso prometido de la abundancia por la fe en la razón y proyecto desarrollista del progreso - proveedor de la creciente felicidad futura terrena-. El tiempo secularizado, fija una nueva ritmicidad cotidiana y al mismo tiempo una nueva concepción espacio temporal, caracterizada por un sentido unidireccional de acontecimientos secuenciales que constituyen un proceso lineal indefinido construido por el esfuerzo humano: proceso histórico. En este cambio de cosmovisión lineal, en el que el hombre se contempla a sí mismo como un ser temporal y racional que basa su existencia en los valores universales: libertad, igualdad, justicia y que ayudado por la ciencia y la tecnología construirá responsablemente su futuro dominando el mundo que le fue entregado por su Padre, siguiendo un proceso progresista hasta llegar al fin último de los tiempos, donde el bienestar y la felicidad serán para todos. El tiempo secularizado, fija una nueva ritmicidad cotidiana y al mismo tiempo una nueva concepción espacio-temporal, caracterizada por un sentido unidireccional de acontecimientos secuenciales que constituyen un proceso lineal indefinido construido por el esfuerzo humano: proceso histórico.

La ciencia y la tecnología tomarán en la sociedad de productores el sitio que con anterioridad ocuparía la filosofía y la teleología; por ello el desarrollo científico y la industrialización serán concebidos como los grandes motores impulsores que permiten dominar el entorno, a través de su estudio, teorización y comprobación teórica de las leyes científicas.

²⁰⁴ Dolores Illescas Nájera . UN HAZ DE REFLEXIONES EN TORNO AL TIEMPO, LA HISTORIA Y LA MODERNIDAD. Universidad Iberoamericana. México 1995. p. 67

²⁰⁵ *Ibid.* p. 75

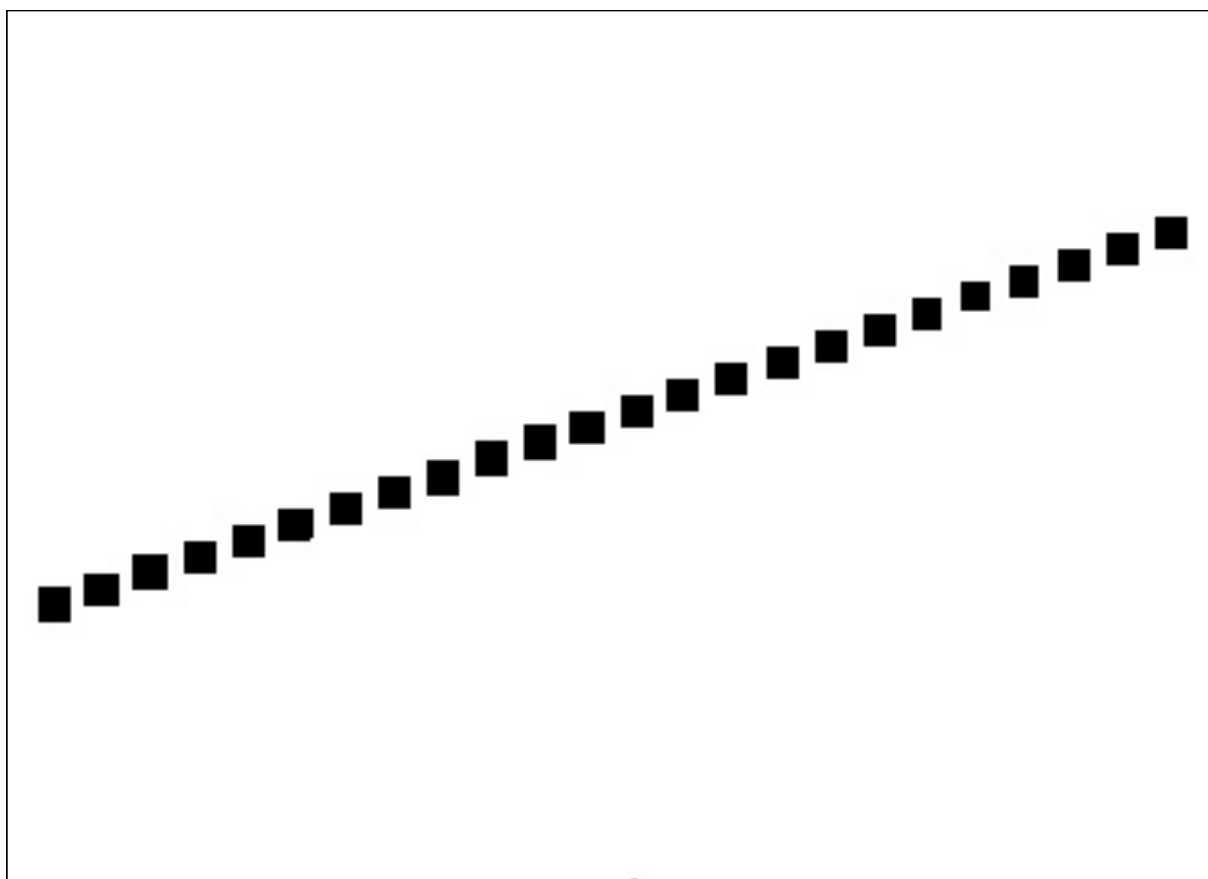
La dinámica industrial, conllevó implícitamente los conceptos de velocidad y eficacia del trabajo de la sociedad moderna, configurando el sentido temporal como “tiempo de producción”, un tiempo mensurable a escala humana cuya inversión no estuvo destinada ya a la trascendencia sino a obtención de ganancia y poder. Por lo que el perfeccionamiento de los instrumentos de medición de la temporalidad –calendario, reloj, cronometro–, en las grandes urbes fue fundamental para calcular el trabajo efectuado por unidad de tiempo; en pos de la valoración de la capacidad productiva de la industria y estudio estadístico para su expansión. El cálculo exacto del tiempo, entregó al hombre moderno la sensación de “adueñarse” del tiempo y ser capaz de usarlo bajo normativas humanas. Reforzando la concepción temporal dentro de una existencia objetiva de la realidad, que es reconocida como dato matemático cuantitativo, preciso y exacto cuyo patrón se rige por una ritmicidad creciente: el Tiempo-medida.

El tiempo-medida moderno sustituyó pues al tiempo-cualitativo premoderno, por ello las actividades humanas dejan de llevarse a cabo de acuerdo a las periodicidades meteorológicas cíclicas que regían la agricultura para ser pautadas por el reloj mecánico, estandarizando la jornada laboral del trabajo fabril. *“El tiempo del reloj, vendría a tomarse como el tiempo real objetivo por excelencia. Y con ello, devendría también un recurso, un bien concreto que hay que invertir con prudencia, incrementar como un tesoro, ahorrar, no desperdiciar, o aun comprar.”*²⁰⁶ Por lo tanto, esta acepción del tiempo maleable, implica el uso inteligente del individuo para la administración de su tiempo de vida, de manera tal que habrá de verter su experiencia y habilidad en la generación de ganancias y no de pérdidas, manteniendo los márgenes de beneficio a su favor y salvaguardando su existencia de déficits inaceptables. *La existencia del hombre moderno transcurrirá cronometrada por el reloj mecánico.*²⁰⁷

Así, bajo la perspectiva moderna Javier Pereda Rojo afirma que *“Hay un momento para cada cosa y una cosa para cada momento. Ahora es el momento para escribir sobre el tiempo, ese que dicen que pasa volando, ese que lo cura todo... Pasado, presente y futuro que rápido pasan los días, que lentas se consumen las horas. No tengo tiempo para mí pero no puedo quejarme solo le falta tiempo a quien no sabe aprovecharlo.”*²⁰⁸ Por lo tanto, puede deducirse que aunque en la sociedad moderna el tiempo-personal sea independiente del tiempo-social, la imposición del rendimiento reduce los tiempos de ocio pues, el tiempo desperdiciado se verá reflejado en pérdidas que afectan considerablemente el futuro de individuo y el destino de la sociedad. En este sentido, cada uno de los miembros de la sociedad de productores es responsable del perfeccionamiento humano y el tiempo de ocio será destinado a única y exclusivamente al descanso para subsanar el desgaste producido por el trabajo y restaurar las fuerzas para continuar la producción lo antes posible.

Así el tiempo, será percibido por el hombre moderno como un tirano cruel que ejerce con su poder sin cesar, a lo que se ha denominado cronoarquía. *“El tiempo es cruel. Pasa sin dudar y es muy estático. Une todos los días, ayer con hoy, hoy con mañana. Tanto si significa algo o nada su paso es invariable. En un momento u otro puedo sentirme feliz, triste o nerviosos pero al tiempo no le importa, simplemente pasa.”*²⁰⁹

Por ello, “Naturaleza al cubo” propone en su segunda pieza de producción, un conjunto de veinticuatro módulos sin variación de formato, distribuidos sobre el muro de forma secuenciada trazando un vector ascendente, en alusión a la concepción espacio temporal moderna.



Esquema de obra 18. Disposición general de la segunda pieza de producción de “Naturaleza al cubo”

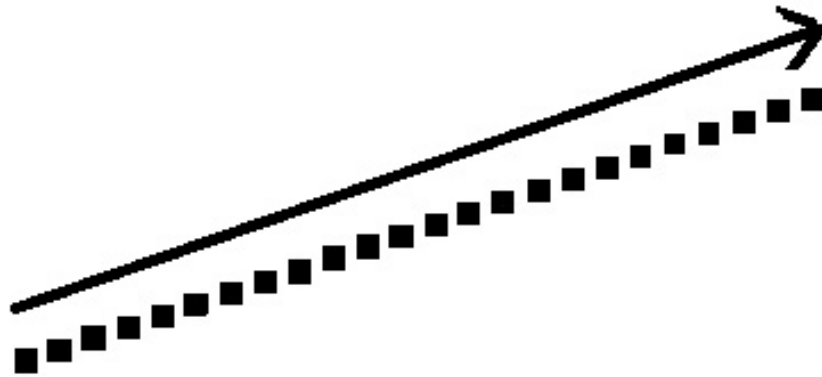
²⁰⁶ Dolores Illescas Nájera . *Un Haz de Reflexiones en Torno Al Tiempo, la Historia y la Modernidad.* Universidad Iberoamericana. México 1995. p. 34

²⁰⁷ *Ibid*

²⁰⁸ Estrada, Sylvie. *TEMPUS FUGIT . Diseño de Calendarios.. Bildi Grafiks Barcelona 2009. p. 146*

²⁰⁹ *Ibid.* p. 171

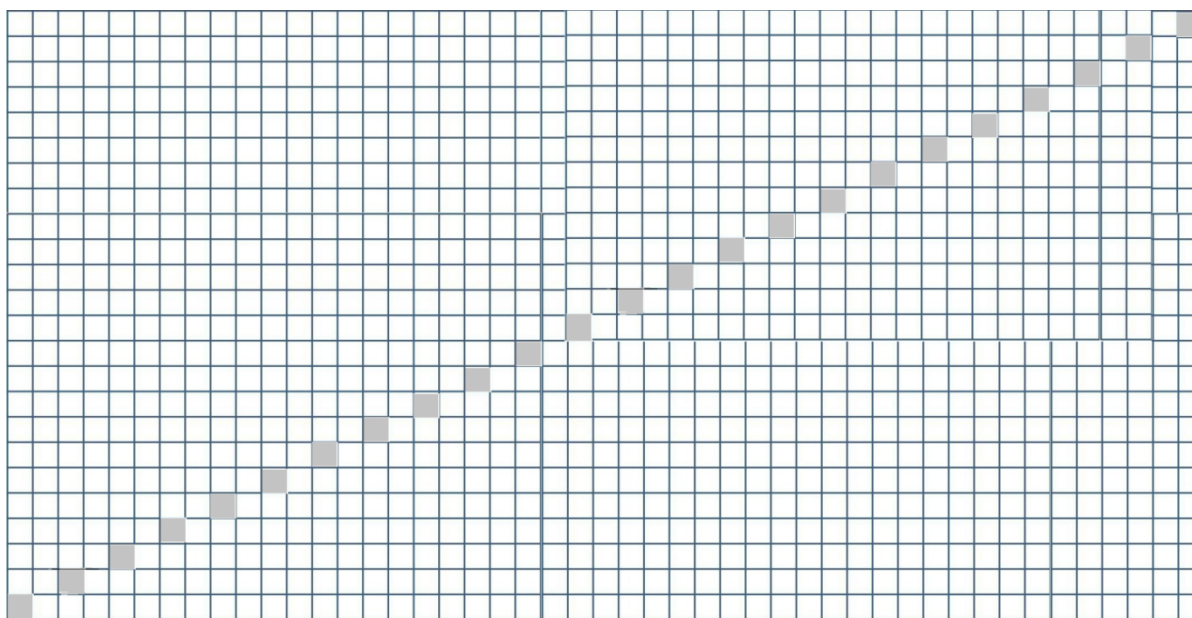
La distribución lineal ascendente y el tamaño de la pieza, implica al espectador un recorrido visual rectilíneo para su lectura. En este tránsito, el espectador rememora metafóricamente el movimiento uniforme y secuencial del tiempo moderno que es transitado en su pendiente de crecimiento exponencial. Pues, la obra y el espectador conviven en un fragmento temporal presencial, constituido tres momentos: un inicio o punto de partida (del que debe deslindarse lo más rápidamente posible: pasado), un trayecto lineal unidireccional (o recorrido existencial rectilíneo: proceso de perfeccionamiento que da sentido a la existencia misma) y un futuro intangible y lejano (pero prometedor en el que la humanidad se emancipara y la felicidad será colectiva).



Esquema de obra 19. Lectura de la segunda pieza de producción

Conceptualmente, cada módulo corresponde a un instante fragmentado de cada una de las 24 horas estandarizadas por la demarcación del tiempo del reloj mecánico. Por ello, la serialidad modular de la segunda pieza implica en principio, una estrategia de composición holística relacional. La composición adquiere su condición holística en cuanto a la conferencia de sentido que adquiere cada módulo dentro de su conjunto, es decir, el contenido conceptual de cada uno de los módulos articula su discurso individual, únicamente al unir su voz a la de los veintitrés módulos restantes. Mientras su carácter relacional resulta de su descomposición sistemática de la línea, en módulos cuadrangulares que si bien traza la extensión de la pendiente ascendente delimitando el plano horizontal y vertical del muro sobre el que reposa la obra, simultáneamente propone un equilibrio perceptivo de espacialidad, donde la tensión entre los módulos y el peso de los mismos es homogéneo. La secuencialidad uniforme, genera una conexión visual modular ininterrumpida.

El trayecto lineal que inscribe cada módulo, es transitado unidireccionalmente por el espectador bajo una pauta uniforme. Creando una configuración espacio-temporal de universo lineal en el “ser” consciente, quien percibirá el sentido de su existencia reglamentado bajo los parámetros espacio-temporales perceptivos estrictamente mensurados, como sucede en la codificación del contexto- socio histórico moderno que se inscribe en “La repetición estereoscópica de la unidad y la composición unificada reticular que ya implican la promesa de un campo no jerarquizado de relaciones sociales emancipadas, sino que funcionan como equivalentes de las condiciones colectivas que gobiernan las experiencias de estricto control y regulación de la vida cotidiana.”²¹⁰ Por ello, la dimensión de la pieza y su disposición compositiva tiene como objetivo dirigir el movimiento ocular y corporal del espectador, a trazar un trayecto lineal ascendente durante su lectura, como metáfora de la “marcha de la humanidad” hacia el futuro prometido emprendida eficientemente y a la velocidad constante requerida para progreso colectivo, incluyendo al quehacer artístico. Donde “el sistema distributivo de la retícula impone una red de racional administrativa rigurosa, un orden preestablecido de determinación de las convenciones estéticas que parecía prohibir tajantemente la intuición, la iniciativa e incluso los procesos de toma de decisiones dentro de la producción artística en general (algo que paradójicamente los vanguardistas no lograron entender a causa de sus aspiraciones heroicas).”²¹¹



Esquema de obra 20. . Orden Reticular de la segunda pieza de producción de “Naturaleza al cubo”

²¹⁰ Benjamin H. D. Buchloh. *Formalismo e historicidad*. Editorial Akal. Madrid 2004 p.244

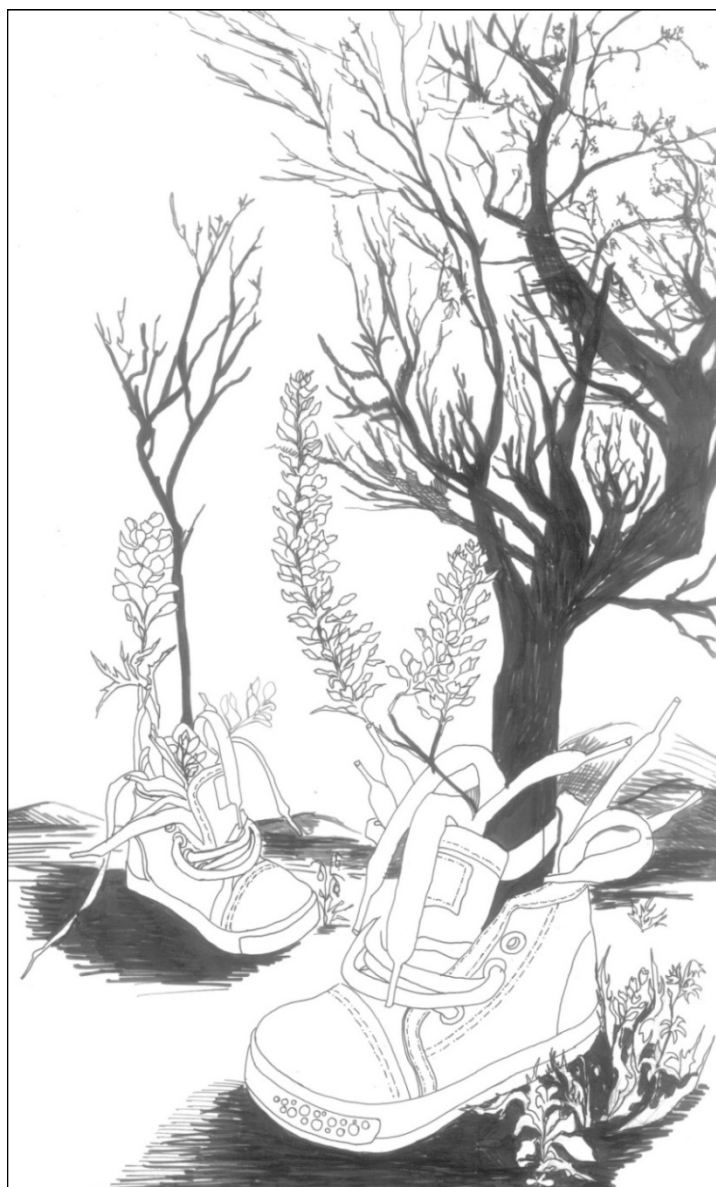
²¹¹ *Ibíd.* p.243

3.2.2.2. Veinticuatro módulos

Cada uno de los veinticuatro módulos que construyen el vector ascendente de la segunda pieza de producción gráfica ostenta una imagen idéntica. La factura de la segunda pieza alude a la producción serial del trabajo fabril contaminada por el trabajo artesanal. En ella, cada módulo porta una imagen idéntica impresa mediante medios mecánicos: tórculo y medios químicos: siligrafía sobre papel iridiscente.

La repetida impresión de una imagen en 24 paneles idénticos formato cuadrangular (25 X 41 cm), da cuenta de la producción fabril en serie. *“Así, el artista al inscribir la mecanización de la producción colectiva dentro de la producción artística (tanto en sus procesos como en sus productos), estaría realizando un gesto de complicidad aquellos cuyo trabajo productivo tiene lugar en condiciones de alienación. Por consiguiente, a través de una asimilación manifiesta de las condiciones dominantes del trabajo alienado, se niega el mito de la construcción estética como epitome de la producción no alienada.”*²¹²

Sin embargo, el empleo de distintos colores para el soporte de la estampa, activa el proceso de unicidad en cada impresión. Debido a esto, a pesar de la serialización de elementos gráficos y su regularización espacial sobre el muro, el espectador, podrá advertir de manera inmediata que las 24 proposiciones se diferencian entre sí, solo por su cromatismo.



Esquema de obra imagen 21. Dibujo lineal de las imágenes que ostentan los 24 módulos de la segunda pieza de producción de “Naturaleza al cubo”

²¹² Benjamin H. D. Buchloh. *Formalismo e historicidad*. Editorial Akal. Madrid 2004. p.244

La secuencialidad cromática de la segunda pieza alude a la temperatura de color presente en la atmosfera de cada una de las veinticuatro horas del día. Por ello, escala cromática sucesiva de soportes empleada para el horario antes meridiano incluye la escala cromática de los violetas que se degradan hacia los tonos magentas y rosados para el amanecer; la luz blanca clarea la atmosfera de la mañana con suaves tonos apastelados como el lavanda y acuamarina. La oblicuidad de los rayos solares antes de llegar al cenit de medio día tiñe de amarillos la atmosfera matutina.



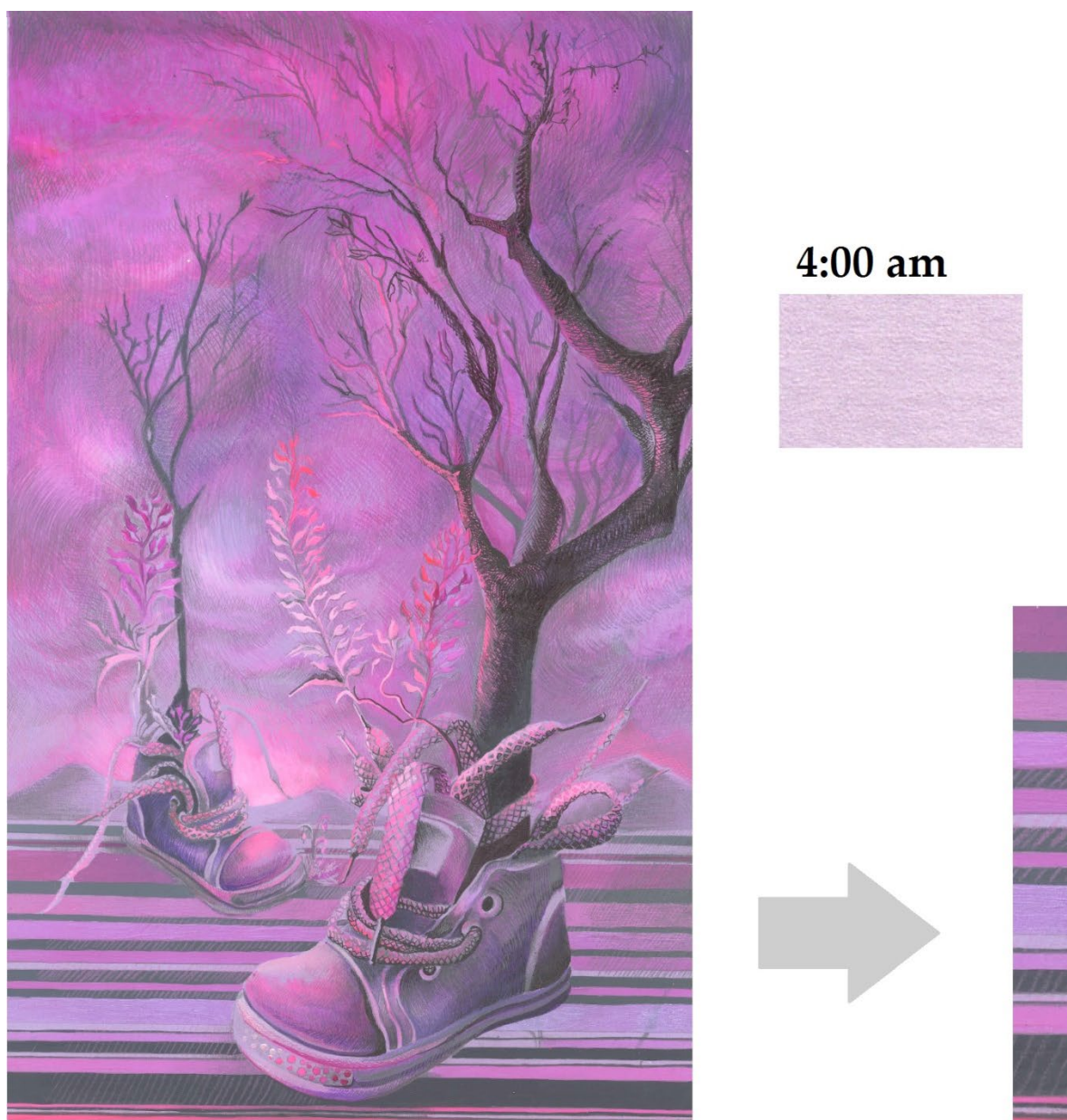
Esquema de obra 22. Paleta de papel coloreado empleada para la secuencialidad cromática del horario antes meridiano.

Continuando la modulación lumínica y cromática sucesiva de soportes empleada para el horario antes meridiano, la colorimetría de los soporte de pasado meridiano prosigue con la crónica incandescencia de los amarillos de medio día aumentando su temperatura hacia naranja claros, naranjas medios y rojos. El sol se despide al atardecer con destellos dorados, que se neutralizan con la bruma plata. La luz solar cesa gradualmente apareciendo en lo alto gradaciones de azules que aumentan en intensidad y tono sobre las que resplandece la luna y las estrellas.



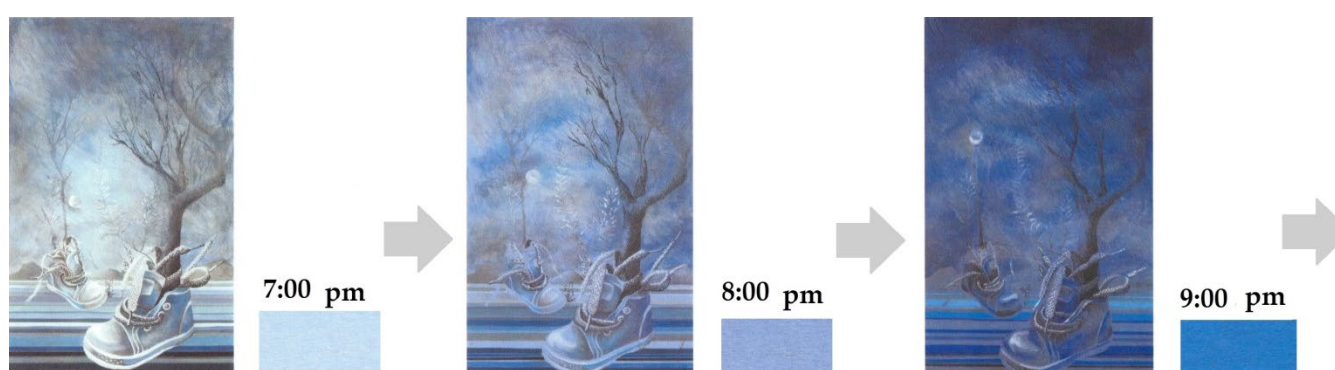
Esquema de obra 23. Paleta de papel coloreado empleada para la secuencialidad cromática del horario pasado meridiano

El producto impreso por la máquina, ha sido intervenido con medios manuales con diversas herramientas de dibujo y pintura, tales como lápiz, tinta, crayón, acuarela y tempera acrílica; siguiendo una gama cromática acorde al soporte. En la parte inferior de cada módulo, la repetición de un patrón abstracto lineal, funge como esquema cromático de modulación tonal bajo el cual se inscribirá la gama de la imagen. La densidad de la línea decrece de forma postero-anterior para contribuir con la ilusión óptica de desplazamiento gradual hacia tras del primer plano.



Esquema de obra 24. Atmosfera cromática, en relación a el soporte designado y gama cromática del patrón lineal

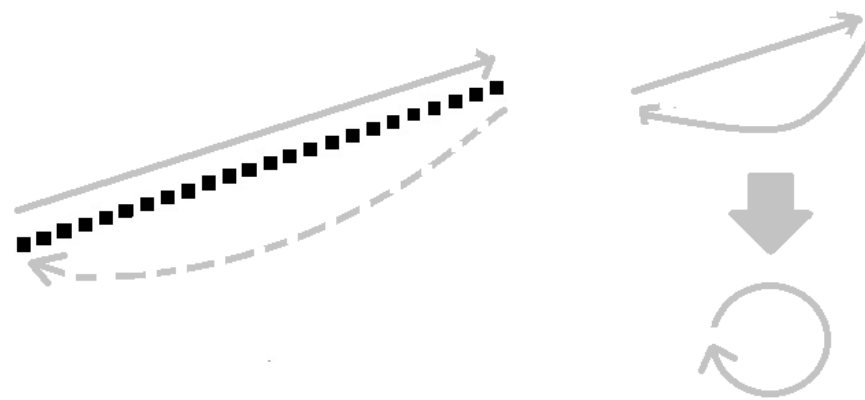
Las relaciones tonales y cromáticas, además de armonizar de cada módulo de manera individual y engarzar secuencialmente los veinticuatro módulos, dotan de una identidad cromática distintiva a cada pieza gracias al soporte de impresión, gama cromática y tratamiento gestual. Así, el universo cromático de cada módulo, constituye una atmosfera y una experiencia estética completamente distinta a la de su inmediato anterior o su inmediato posterior, sin desvincularse de ellos. La lectura secuencial rectilínea de los 24 módulos invita a pasar de uno a otro, envolviendo la mirada en un estado de contemplación de mundos atmosféricos en donde, el orden, la simetría y la proporción encarnan intrínsecamente la cadencia repetitiva de la medida o metra cognoscible temporal, es decir, la hora suscitando sensaciones de equilibrio, seguridad y predictibilidad, asumiendo un valor simbólico determinante. La armonía procede de los intervalos espaciales, la perfecta correspondencia entre la longitud de los segmentos geométricos y la altura de cada módulo demuestra la exacta ritmicidad ascendente.



Esquema de obra 25. Secuencialidad cromática en relación al soporte y hora designado.

Aunque la secuencialidad de la pieza segunda pieza de producción de “Naturaleza al cubo” dirige todo su diseño a trazar la línea del tiempo moderno: con un inicio que se proyecta y se extrapola exponencialmente, confronta las tres temporalidades: el tiempo-cósmico (en su imagen y cromatismo) y el tiempo-medida (en su patrón de mensuración) y el tiempo-punteado (en su fragmentación). El desplazamiento semántico que surge de la lucha de las temporalidades, permite mostrar la contradicción interna e irresoluble que plantea la experiencia pluralidad del tiempo.

Cada módulo corresponde conceptualmente, a un instante fragmentado de cada una de las 24 horas estandarizadas por la demarcación del tiempo del reloj mecánico que se contrapone a la lectura subjetiva tono y grado de luminosidad correspondiente a la temperatura de color de cada hora del día. Poniendo en evidencia la imposibilidad de asumir el tiempo solo como fragmentos idénticos mensurables matemáticamente (tiempo-medida) y señalando las condiciones lumínicas y la temperatura de color como variables atmosféricas, capaces estimular nuestro cuerpo con sensaciones y emociones consistentes (estados de ánimo) o inconscientes (secreción fisiológica de hormonas, neurotransmisores, etc). Formando así, parte fundamental de la esfera psíquica humana en la asimilación del tiempo-vivido. Identificar el cromatismo y luminosidad de los cambios celestes por horarios vistos desde la Tierra, en relación a un patrón espacio-temporal estandarizado mecánicamente por el reloj, permite al espectador establecer un vínculo directo entre el tiempo cuantitativo y el tiempo cualitativo del cosmos. Aunque el trayecto lineal corresponde solo a 24 horas, un día. En el subconsciente albergamos el conocimiento de que tal fragmentación es artificial. Sabemos que a un día le sigue otro y así sucesivamente hasta formar semanas, meses, años, siglos, etc.. Esta idea genera en el espectador, la necesidad de recapitulación cíclica propia del tiempo premoderno, por lo que no es difícil observar que al término de la lectura lineal el espectador postmoderno, mire de soslayo de nuevo al primer módulo “volviendo a comenzar”.



Esquema de obra 26. Trayecto alterno en la lectura de la Segunda pieza de producción de “Naturaleza al cubo”

El vector ascendente de la segunda pieza de producción de “Naturaleza al cubo” es un ente abstracto, una ilusión, un fantasma. Él es otra de esas figuras que solo existe en la mente humana. “Por ejemplo: al observar la figura tendemos a percibir un triángulo blanco en el centro de patrón, aunque la información sensorial consta simplemente de tres círculos, de los cuales se han cortado rebanadas y de tres triángulos de 60°”. 213

Ese triángulo fantasma, se asemeja a nuestra línea temporal fantasma. Pues, su existencia solo es de carácter mental. El cerebro interpreta el flujo tan complejo de la información sensorial a partir de patrones significativos para la creación de experiencias perceptuales.



Figura 55. Triángulo fantasma Obtenido de Morris, Introducción a la psicología, Ed. Prentice Hall. México 1992. p.114 Esquema de obra 27. .Línea fantasma

La percepción de la realidad como continuum temporal, es también un ilusión; debido a que su construcción depende de la adición y vinculación consecutiva de percepciones intermitentes que el cerebro capta en su experimentación de la realidad. Intermitencia, implica fragmentación, aislamiento y reducción de instantes temporales. La fragmentación de instantes y la experimentación de la existencia en la colección de instantes vividos del tiempo puntillista encuentran en la fisiología neurológica su reflejo.

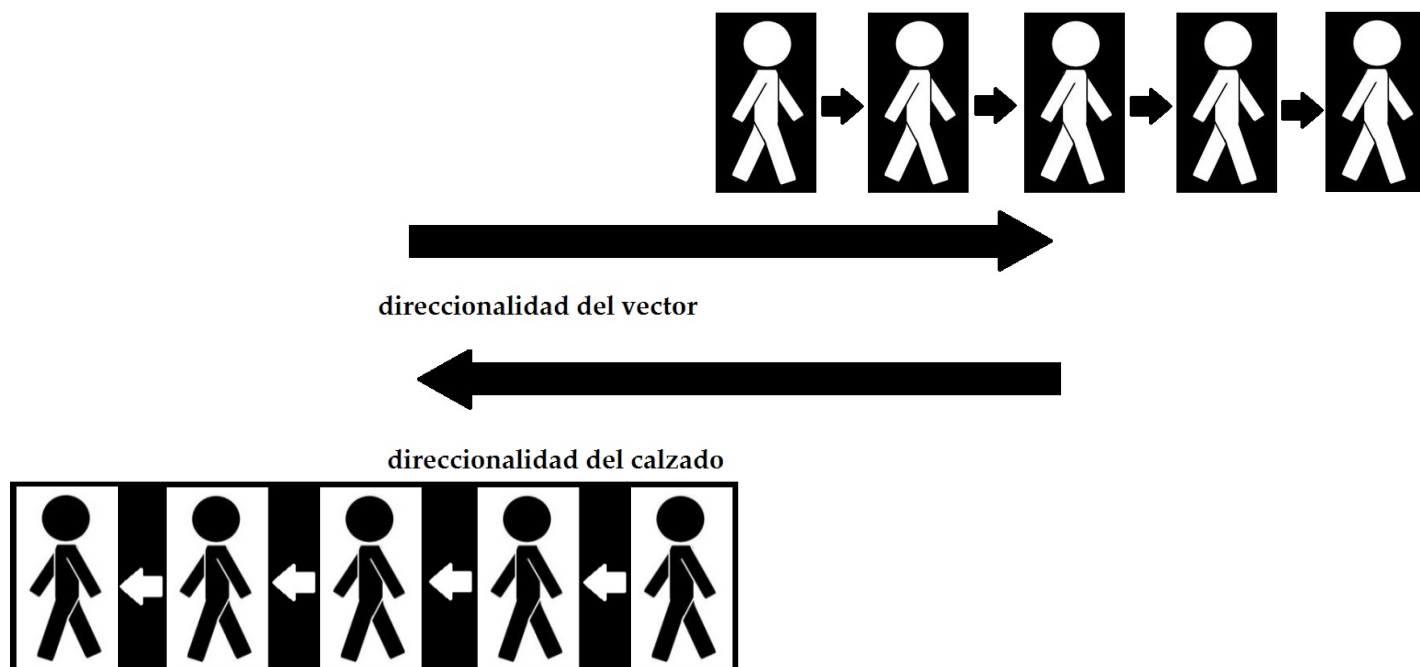
“La capacidad única de una serie de puntos para guiar al ojo se intensifica cuanto más próximos están los puntos entre sí. Cuando los puntos están tan próximos entre sí que no puede reconocérseles individualmente aumenta la sensación de direccionalidad y la cadena de puntos se convierte en otro elemento visual distintivo: la línea. La línea también puede definirse como un punto en movimiento o como la historia del movimiento de un punto, pues cuando hacemos una marca continua o una línea, lo conseguimos colocando un marcador puntual sobre una superficie y moviéndolo a lo largo de una determinada trayectoria, de manera que la marca quede registrada.” 214

²¹³ Morris, Introducción a la psicología, Ed. Prentice Hall. México 1992. p.114

²¹⁴ D.A.Dondis, Sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual. G.G. Diseño. España 1976. p.79

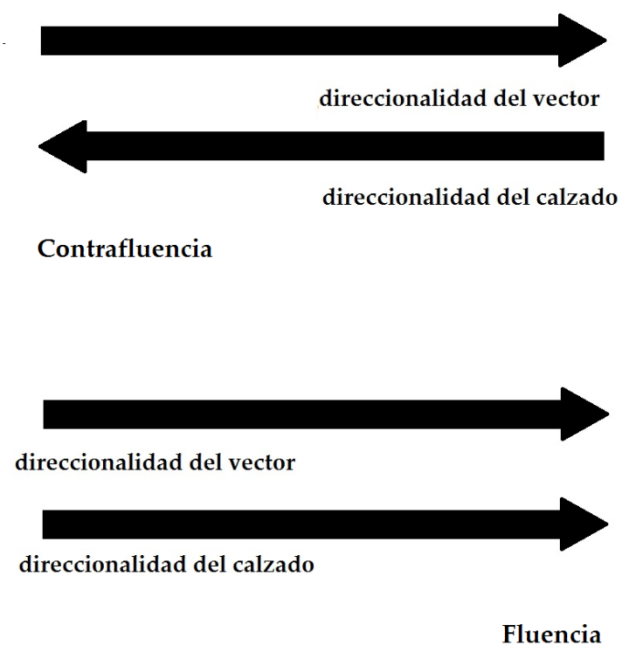
Por lo tanto, la lectura de un continuum temporal es posible gracias a la proximidad de las intermitencias perceptivas. Cuanto más próximas estén entre sí, más se intensificará la sensación de persistencia y aumentará el sentido direccional, registrando una trayectoria, es decir, una historia. Como sucede con “el film cinematográfico que “es en realidad una sarta de imágenes inmóviles que se diferencian poco unas de otras y que, cuando el hombre las contempla en intervalos de tiempo apropiados, se mezclan en la visión de manera que el movimiento parece real.”²¹⁵ Las imágenes de la segunda pieza de producción de “Naturaleza al cubo”, son idénticas; es decir, prescinden de esas “pequeñas diferencias” en cuanto a forma, empleadas para crear una ilusión de movimiento en el film. En ellas, el transcurso del tiempo es narrado solo por el cromatismo atmosférico.

La sintaxis de los objetos contenidos en la imagen repetida plantean críticas postmodernas al modernismo. La crítica al movimiento progresista moderno, se evidencia en la dirección compositiva en la que aparecen los dos zapatos. La lectura visual occidental inicia de izquierda a derecha, por lo que en la representación de un marcha hacia adelante el sujeto caminaría de izquierda a derecha, es decir, en sentido del vector moderno. Sin embargo, la dirección del zapato del primer plano, lo hace en sentido contrario, es decir, en retroceso.



Esquema de obra 28.. Contradicción en la direccionalidad

Las oposición direccional entre el vector de la temporalidad moderna y la direccionalidad del calzado de la imagen, genera contrafluencia en el sentido de lectura de la pieza.



Esquema de obra 28. Fluencia y confluencia

Esta contraposición de sentido, resulta de la contraposición de los postulados modernos y los postmoderno. El vector moderno, plantea un crecimiento exponencial infinito que para el pensamiento postmoderno es imposible y lo ha constata-do en la explotación y extinción de recursos naturales no renovables. También el pasado descalificado por la modernidad como un estadio temporal al que hay que sobrepasar, es comprendido bajo una perspectiva completamente distinta por el hombre postmoderno, quien ve en él una fuente inagotable de recursos que pueden ser reciclados. Por lo tanto, el sentido retrospectivo postmoderno adquiere un sentido positivo distinto al sentido moderno para el que el retroceso significa fracaso.

²¹⁵ D.A.Dondis, *Sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual. G.G. Diseño . España 1976. p. 56*

Imagen de Obra 1b. Modulo 1:00 am

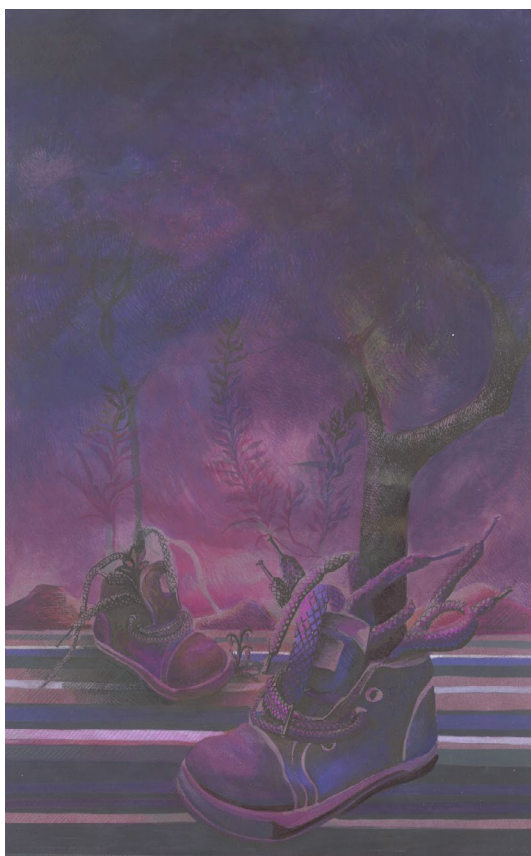


Imagen de Obra 2b. Modulo 2:00 am



Imagen de Obra 3b. Modulo 3:00 am

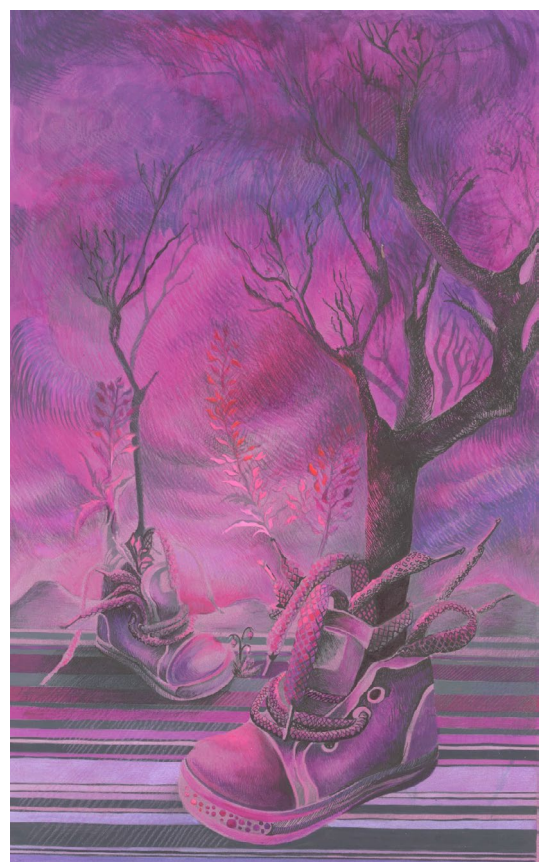


Imagen de Obra 6b. Modulo 6:00 am

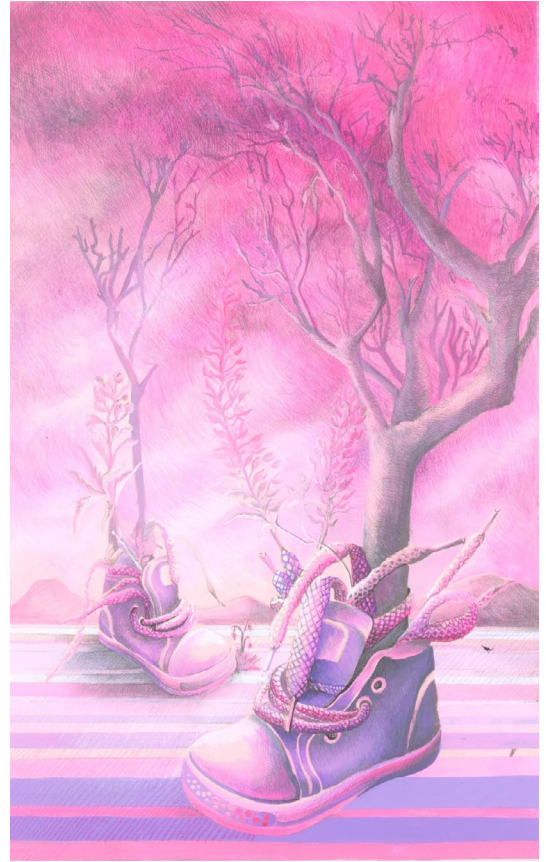


Imagen de Obra 5b. Modulo 5:00 am

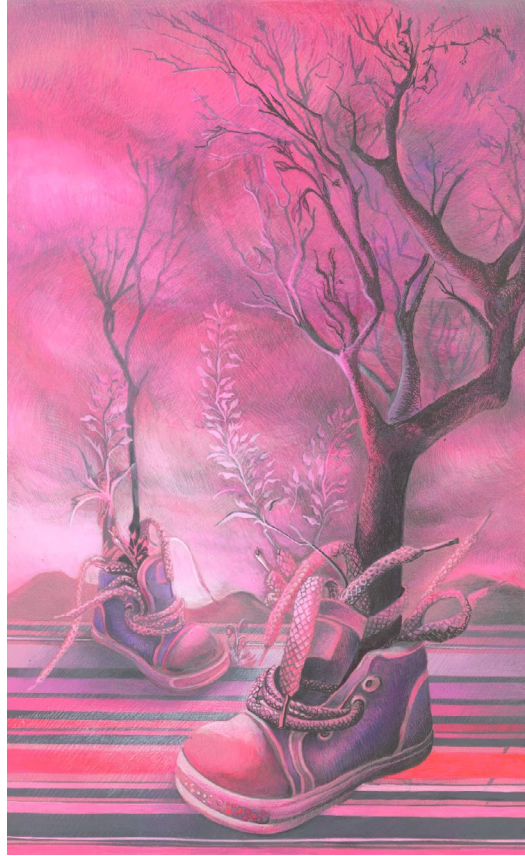


Imagen de Obra 4b. Modulo 4:00 am



Imagen de Obra 7b. Modulo 7:00 am



Imagen de Obra 8b. Modulo 8:00 am



Imagen de Obra 9b. Modulo 9:00 am



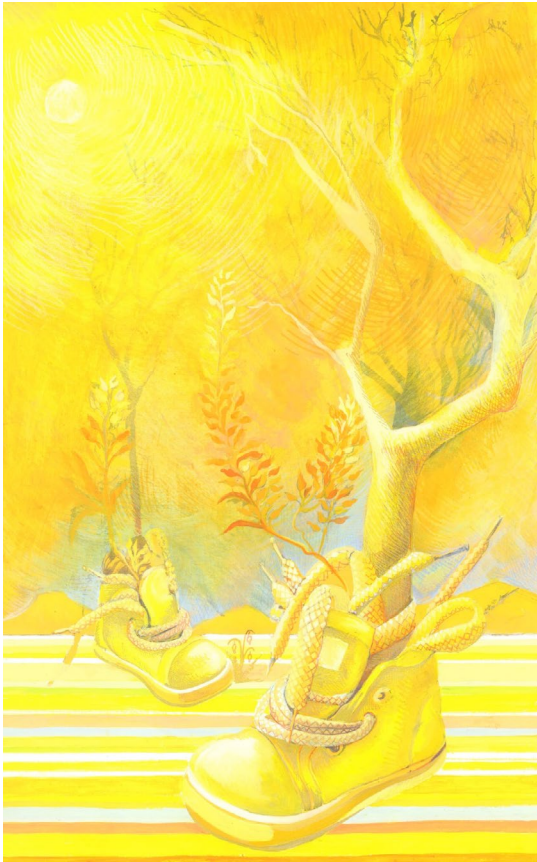


Imagen de Obra 11b. Modulo 11:00 am

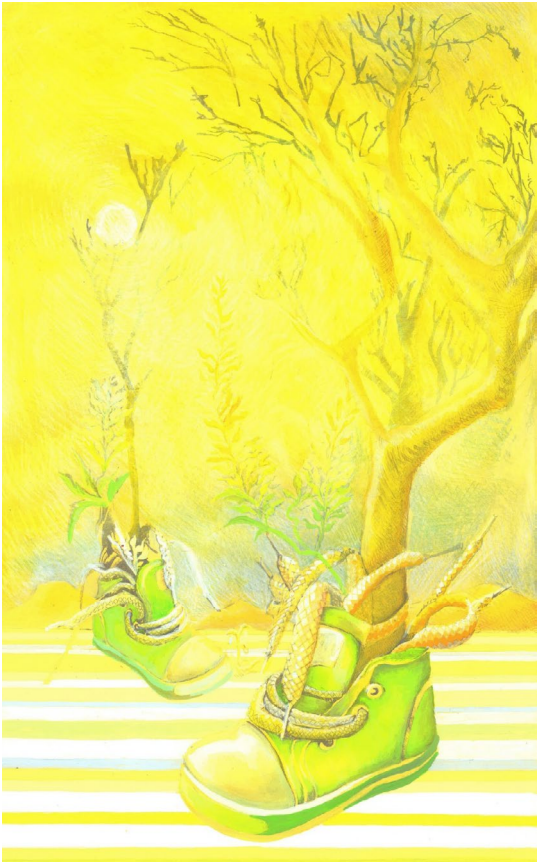


Imagen de Obra 10b. Modulo 10:00 am



Imagen de Obra 13b. Modulo 1:00 pm



Imagen de Obra 14b. Modulo 2:00 pm

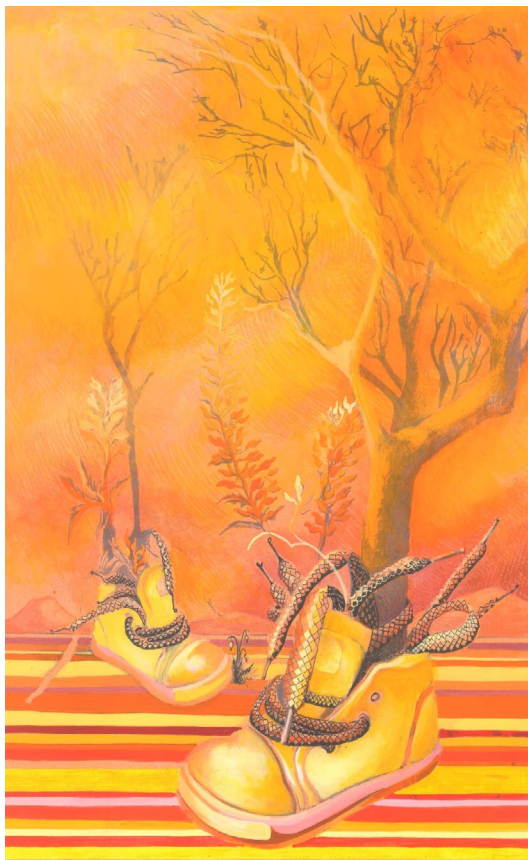


Imagen de Obra 15b. Modulo 3:00 pm

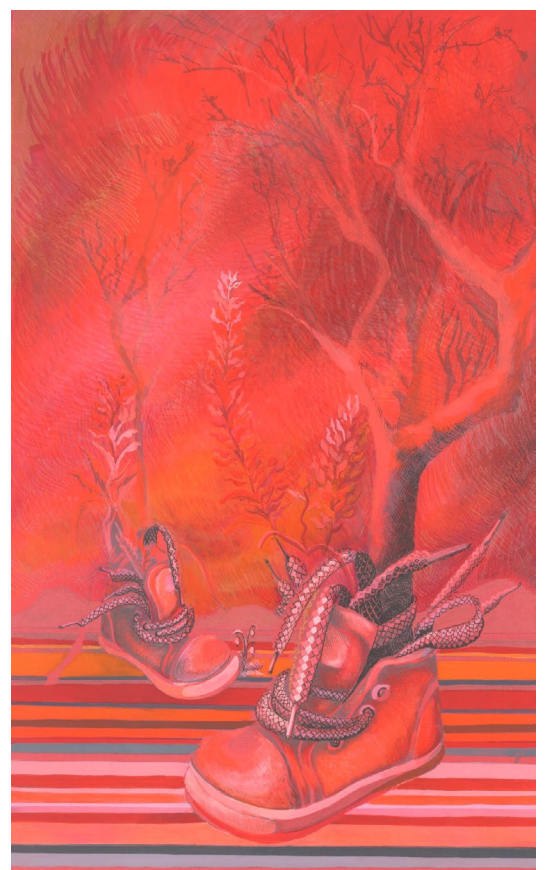


Imagen de Obra 18b. Modulo 6:00 pm



Imagen de Obra 17b. Modulo 5:00 pm



Imagen de Obra 16b. Modulo 4:00 pm



Imagen de Obra 19b. Modulo 7:00 pm



Imagen de Obra 20b. Modulo 8:00 pm



Imagen de Obra 21b. Modulo 9:00 pm



Imagen de Obra 24b. Modulo 12:00 pm



Imagen de Obra 23b. Modulo 11:00 pm



Imagen de Obra 22b. Modulo 10:00 pm

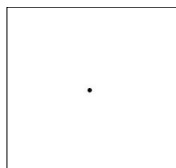


3.2.3 TERCERA PIEZA: EL TIEMPO PUNTILLISTA, POSTMODERNO

3.2.3.1 Disposición formal general

La tercera pieza acentúa la concepción espacio-temporal puntillista: la tercera estructura espacio-temporal humana que prevalece desde la 2ª Guerra Mundial hasta nuestros días. Su configuración deriva de la dinámica económica impuesta por el mercado global a la sociedad postmoderna. El mercado global, sistema que depende para su existencia y auto-regulación de una sociedad en movimiento constante obliga al hombre actual a experimentar su existencia a velocidad vertiginosa, inmersa en un estado de transitoriedad que fluye sin ningún destino donde sólo el presente existe como unidad temporal. La anulación del pasado y el futuro en la noción temporal postmoderna, aisló el presente del “continuum temporal”, presente -pasado – futuro, liberándolo de los tradicionales rasgos temporales: continuidad, dirección y sentido.

Presente o hiperpresente, significa unidad temporal reducida dimensionalmente al mínimo. Y su representación gráfica, es el punto. El “punto”, ente geométrico fundamental, debe su carácter adimensional (o no dimensional) a su inexistente longitud, altura y profundidad. Por ello, no se le considera un ente físico, sino un ente abstracto; que nace del registro (recuerdo) que se genera en la conciencia en un instante específico. De tal forma, que la temporalidad del punto es la del hiperpresente aislado, que no proviene de un pasado, ni se desplaza hacia un futuro; solo permanece autónomo en el espacio describiendo una posición e instante determinado.



Esquema de obra 30. Representación gráfica de un punto

El modelo temporal postmoderno denominado por Michael Maffesoli como “tiempo puntillista”. Describe al tiempo como un universo infinito y fluctuante de puntos sin dimensión temporal o espacial dispuestos en el espacio de manera caótica. Donde, la velocidad de fluctuación está dictaminada por el mercado global.



Esquema de obra 31. Representación gráfica del tiempo puntillista

La erosión temporal que el mercado impone al hombre postmoderno, descodifica el ritmo cíclico y lineal del tiempo. Por ello para el hombre postmoderno, las oscilaciones periódicas y las unidades de medida que regían la temporalidad se han extinguido. Los conceptos de eternidad-trascendencia junto con el de progreso- vanguardia, se han convertido en axiomas diluidos por el olvido pues, constituyen desconsoladores equívocos de amargo sabor.

Para él, solo han quedado presentes dispersos, instantes que sordos al ritmo del metrónomo refulgecen al azar para morir casi al tiempo en que han nacido.

*“Un segundo es tan corto que ya ha pasadoUn segundo es bueno cuando le sigue otro segundo,
La vida son muchos segundos, la muerte es ningún segundo
Segundos, en cuanto llegan se van... un segundo es un tiempo precioso”* ²¹⁶

De modo, que la vida es experimentada como “una colección de instantes vividos con variada intensidad.” ²¹⁷ Entonces el practicante de vida, vaga en el fluctuante y efímero universo puntillista aventurándose en la búsqueda de nuevos instantes, nuevos segundos, nuevos puntos que albergan goces y paraísos de fácil conquista que ofrece el mercado en cada consumo. Y coleccionando instantes muertos a los que les confiere el valor de eternidad, aun cuando esos acontecimientos hayan tenido lugar en tiempos y sitios remotos. La frescura, intensidad e impredecible de cada hiperpresente es irrepetible y por eso se convierten en un tesoro que aumenta su valor y precio.

Aunque el caos de pluralidades infinitas que componen el universo puntillista ofrecen la posibilidad de navegar sonámbulo en un estado de ebriedad profusa, son los vientos cálidos de nuestra temporalidad biológica, los que nos orillan a redactar una historia personal, los que nos distraen de nuestro insaciable ánimo por las experiencias nuevas y nos reconducen hacia la consideración interna de nosotros mismos. La condición auto-reflexiva surge ante el sentimiento de desorientación y soledad del alma, haciendo resonar en el oído, el suspiro de tantas cosas que creíamos muertas del pasado nostálgico y memorable.

El sentido que cada individuo da a lectura de su colección de instantes vividos, dista mucho de un registro cronológico; su sentido proviene de un orden espiritual. El ordenamiento o sentido que se da a las colecciones de hiperpresentes es posible solo en retrospectiva, saber ver la forma de lo informe es un asunto personal. Pues, algunas cosas que pasan desapercibidas para unos podrían ser fundamentales para otros, además de que cada conciencia interpreta su experiencia existencial de forma distinta. Así cada colección y el sentido de la misma, constituyen un problema complejo de variedad cualitativa en la que los elementos que no están sujetos a fórmulas certificadas de aparición, ni de prioridad o importancia en cuanto a contenido, ni aun de intensidad como parámetro emocional.

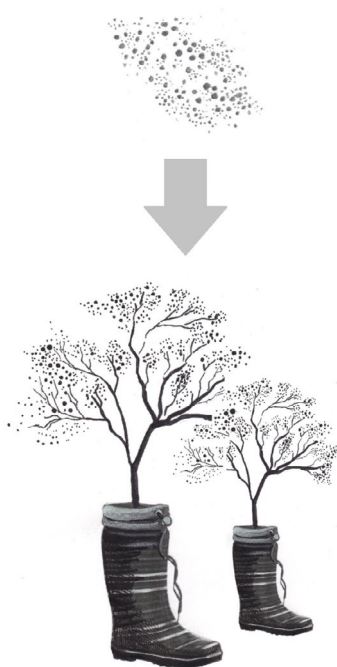
²¹⁶ Estrada, Sylvie *Tempus Fugit. Diseño de Calendarios.. Bildi Grafiks. Barcelona 2009. p. 66*

²¹⁷ Bauman, Zygmunt. *VIDA DE CONSUMO. FCE. México 2007. p.53*

La historia de vida personal dotada de sentido retrospectivamente; disuelve la medida temporal y ensancha la individualidad en la relación con el mundo. Por lo que, el “ser” experimenta una reconversión temporal al sentir que su existencia no está en el tiempo, sino que el tiempo está en él; es decir, crea un microcosmos a partir de la colección de instantes de su experiencia existencial. Por ello, “Naturaleza al cubo” propone en su tercera pieza dedicada al tiempo puntillista, la construcción de un microcosmos personal. La pieza de arte objetual comprende dos árboles pequeños sembrados en un par de botas de lluvia, en los que el follaje de la copa recuerdan los infinitos hiperpresentes del universo puntillista.

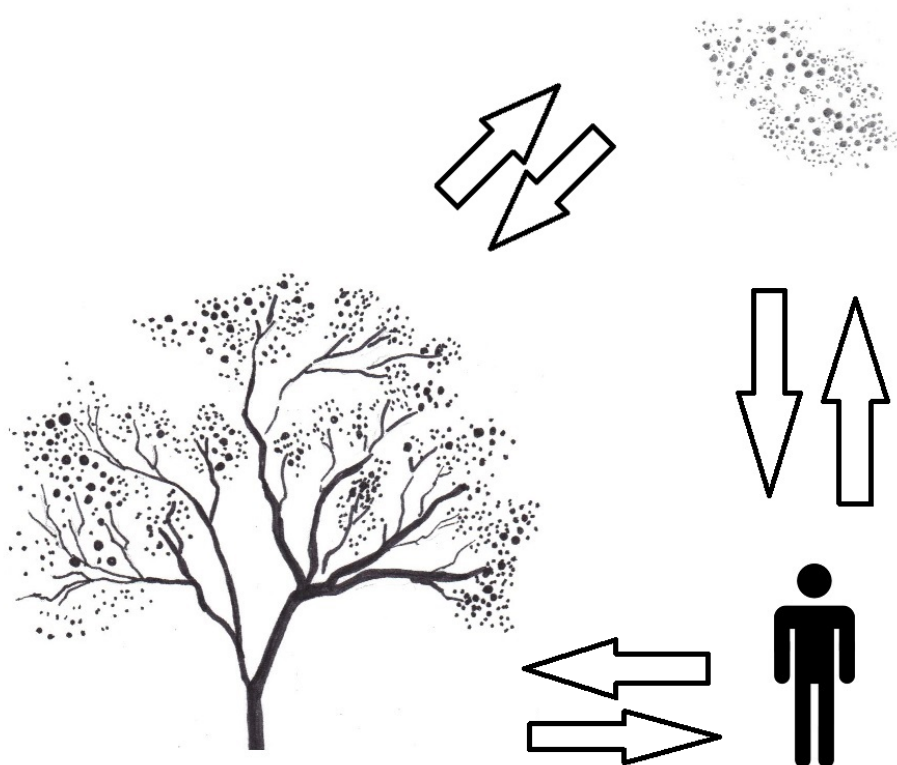
El carácter objetual, tridimensional de la tercera pieza, la diferencia radicalmente de la primera y segunda pieza de producción. Su sintaxis es casi completamente distinta, como se diferencia plenamente la configuración, cíclica y lineal de la puntillista.

Aunque distintos, el ciclo y la línea, tienen entre sí características similares. En ambas figuras, existe una simetría axial, cuyo centro de gravedad equilibra ambas partes, ya sea en espejo (las dos mitades son idénticas, el círculo) o en contraste (el peso de la línea que va del origen al punto medio, se equilibra con el peso de la línea que va del punto medio a la punta del vector); una regularidad secuencial ordenada ya sea en un plan convencional radiado en el caso del círculo o en un principio de uniformidad basado en la ritmicidad ascendente, la línea; para formar una unidad continua que ensambla perfectamente. En cambio, en el universo puntillista, la fuerza cohesiva que mantiene unidos los elementos según una pauta ha dejado de existir. De allí que en él no hay cabida para la simetría, la regularidad secuencial o la continuidad secuencial. Atendiendo a la interconexión temporal del hiperpresente, la composición de la tercera pieza de producción realza la irregularidad aleatoria de numerosas unidades.



Esquema de obra 32. configuración visual del universo puntillista en relación a la tercera pieza de producción de “Naturaleza al cubo”

La similitud visual que existe entre el universo puntillista y la abstracción representacional de las hojas de un árbol a base de puntos, me incentivo a relacionarlos. Por ello, cada hoja de los árboles de la tercera pieza de producción de “Naturaleza al cubo”, figura como palimpsestos alegóricos de “puntos temporales” suspendidos en la temporalidad y dispuesto caóticamente en el espacio. De esta relación inicial surgió una secundaria, la correspondencia conceptual entre ciclo vital de la vida vegetal y el ciclo vital del hombre. Y una tercera, la experimentación existencial del hiperpresente del hombre postmoderno, en contraste con su ciclo biológico y el relato de su historia de vida lineal. Creándose así, una correspondencia de forma triangular.



Esquema de obra 33. Triangulación entre correspondencias visual del universo puntillista, la similitud biológica de un ciclo vital, y la experimentación existencial del hiperpresente del hombre postmoderno

El ser arbóreo, al igual que el ser humano, es un ser terrestre que cumple un ciclo vital biológico haciendo frente a los cambios medioambientales que su hábitat sufre cíclicamente. Tanto las células de la vida vegetal como las células humanas, tienen como base química elementos propios del polvo cósmico de su galaxia y experimenta su existencia sumergido en la ciclicidad del movimiento astronómico de la misma. Es decir, su interconexión con él cosmos es total, involucra su conformación interna y su experiencia vital.

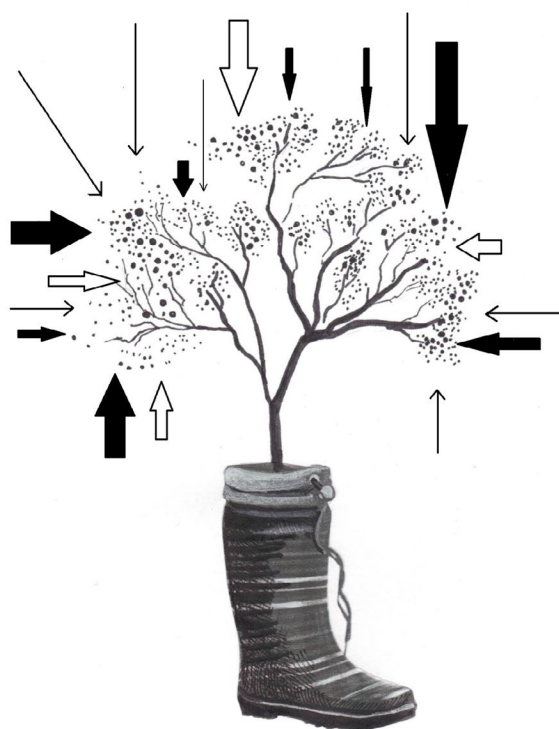
Durante su ciclo de vida arbóreo, sus células mueren y se renuevan constantemente, estos cambios son visibles en la renovación de hojarasca: desde la aparición de pequeños y brillantes retoños verdes hasta el envejecimiento y deshidratación de hojas que caen sin vida sí, cada hoja tiene su tiempo de vida, su presente, un instante de existencia en este mundo. Un instante tan efímero como cualquier hiperpresente de la vida del hombre postmoderno. Por ello, cada hoja celebra un presente del tiempo puntillista o presente vivido, que forma parte de esa “colección de presentes vívidos” del que se constituye el microcosmos interior del “practicante de vida”. La acumulación y superposición de las ramas denotan “simultaneidad” del universo puntillista postmoderno donde algunos presentes están sucediendo, revelándose en ese mismo instante (hojas con contenido gráfico definido); y otros están a punto de “nacer” (hojas con líneas multicolores), mientras otros tantos después de su breve aparición caen muertos sumándose al pasado que algunas veces podrá ser recordado (hojas de color vivo) y otras tantas olvidado (hojas color opaco).

Las hojas de hiperpresentes vivos, albergadas en la pieza, presentan contenido visual gráfico que continua la línea estética cromática y atmosférica que distingue la producción gráfica de “Naturaleza al cubo”.



Imagen de obra 1c. Un instante jabonoso // Tercera pieza //Autor: Talía Rojas Domínguez// Técnica: Acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel Metalizado Stardream//Dimensiones: 5 X 3 cm.

Sin embargo, su narrativa no sigue ninguna pauta. Son imágenes de presentes inconexos, presentes eternizados. Su número relativamente reducido, así como su disposición caótica obliga al lector a ir en su búsqueda. Debido a que es imposible verlas todas simultáneamente, la pieza implica una de una lectura fragmentaria, puntillista. Pues, fragmentación y la desconexión de las imágenes provoca que el lector de las hojas (presentes), deba de leerlas una a una sin orden pre-establecido.



Esquema de obra 34. Direccionalidad y pauta de la lectura de la tercera pieza de producción de “Naturaleza al cubo”

Así, la lectura de las hojas con contenido gráfico se genera en la exclusión de las hojas de patrón lineal y de las hojas de color sólido. Las hojas de patrón lineal multicolor, aluden a aquellos presentes que están a punto de nacer -presentes que aún no consolidan su "Ser"- . En ellos se albergan todas las infinitas posibilidades de lo que podrá suceder sin ataduras al pasado, ni aspiraciones futuras. Su correspondencia biológica serían las células primigenias, que albergan el contenido genético de la vida en su núcleo, sin la expresión de esta información. Estas células denominada células totipotenciales o células indiferenciadas, son células que solo esperan el momento ideal para diferenciarse en la formación de especies, seres, órganos específicos. Por eso, la configuración del patrón lineal de estas hojas es multicolor, alberga todas las posibilidades en espera de su nacimiento, cuyo contenido existencial la teñirá, es decir, la diferenciará. Así, estos elementos captan en su interior un sentido de misterio, incluso de encanto enigmático ante lo impredecible.

Las hojas de color sólido refieren a hiperpresentes muertos, es decir, instantes pasados; que se tiñen según la intensidad de la experiencia vivencial. Aquí la tinción constituye un elemento que dota de individualidad a cada hoja mientras le permite su inserción en el conjunto. La profusión de elementos individuales dentro de una gama variada pero modulada, permite la articulación armónica del movimiento vibratorio de cada color en la sinfonía plástica del conjunto.



Esquema de obra 35. Dirección y pauta de la lectura de la tercera pieza de producción de "Naturaleza al cubo"

La diversidad direccional y el alto número de planos en los que se entremezclan las multicolores hojas de los arboles contenidos en ambas botas de lluvia, proveen a la pieza de la sensación de ser agitados por una brisa impalpable, cuya espectacular intensidad es capaz de movilizar el viento en espiral creando una atmosfera que cuando la miramos, el momento nos parece largo y completo. Es decir, que las grandes áreas de líneas verticales y fuertes diagonales de color blanco que estructuran al ser arbóreo, proliferan los grandes movimientos circulares que envuelve la pieza en toda su superficie, como si estuviese dentro de un huracán que quiebra los ángulos rectos de la estabilidad.



Imagen de obra 2c. Vista general de la tercera pieza de producción de "Naturaleza al cubo"// Tercera Pieza //Autor: Talía Rojas Domínguez // Dimensiones: 80 X 50 X70 cm.

Estos giros ascensionales del ser arbóreo que parecen desafiar toda regla, toda premeditación compositiva, se opone al peso de las botas de lluvia. La presencia del calzado conteniendo el árbol, parece natural y adecuada al desarrollo visual y plástico de las dos piezas graficas anteriores. Sin embargo, la tercera pieza parece estabilizarse solo en su base, son ese par de botas los que prestan apoyo a la arquitectura total.

En lo alto, bullicio, agitación, asimetría y fragmentación; en lo bajo estabilidad, simetría especular (izquierda-derecha) y direccionalidad; la pasividad terrena se opone al movimiento celeste. Esta es la contradicción interna que presenta la tercera pieza, la temporalidad postmoderna al vuelo activo encadenada por las nociones cíclicas y lineales de nuestra naturaleza biológica y la construcción de una historia de vida personal lineal. Los cantos de alegría de la hojarasca, en cierta forma niegan la sin razón de esta incompatibilidad temporal entre el tiempo puntillista del mercado global y el tiempo biológico del hombre. Para el hombre inmerso en una temporalidad puntillista -a la que no le interesa ningún relato objetivo ni biológico-, solo le queda resumir y condensar en facetas de un sentir profundo, la esencia poética de su existencia. De modo, que la existencia humana postmoderna, se sitúa en un plano metafísico inaccesible en el que evocación de una realidad personal se llena de paisajes interiores resultado de la experiencia sensorial e ideológica individual; es decir, en la colección aleatoria de un microcosmos personal. El milagro se encuentra en que el sentido retrospectivo celebre la naturaleza en la radiante fluidez de la temporalidad.

Con base a esta contradicción de sentido interna, la construcción de la tercera pieza implicó la cuidadosa planificación del tipo de calzado y la estética del mismo. Debido a que todo objeto descontextualizado y apropiado, comunican un núcleo de significados temporales que se liberan gracias a la operación de poner un paréntesis a su utilidad. Las botas de lluvia de la tercera pieza, que han dejado de ser una prenda de vestir infantil, para convertirse en un elemento plástico formal, han sido elegidas por ser un calzado que evidencia la temporalidad cíclica y lineal. Mientras su estampado de patrón lineal, adopta conceptualmente y visualmente, la misma idea de mutabilidad en el azaroso juego de lo informe, lo indefinido, lo indeterminado que solo podrá ser definido por el suceder de la temporalidad. Visualmente, su multicolor rayado se conjuga con el patrón lineal multicromático de la hojarasca, creando áreas de descanso visual entre el color saturado de las hojas y la pureza del blanco de las ramas y el tronco.



Esquema de obra 36. Calzado de de la tercera pieza de producción de “Naturaleza al cubo”

Formalmente nuestra noción de calzado alberga tres juicios a priori, que se asimilan inconscientemente por ser captados por la mente como hiperobviedades. En base a estos postulados, las botas de lluvia como elemento constitutivo de la pieza logra establecer contradicciones en el sentido de la temporalidad.

Primero, en una composición caótica, asimétrica y fragmentada se presenta un elemento estructural en par izquierdo/derecho, que alude al cosmos en su dualidad universal.

Así cada bota, simboliza una de las dos fuerzas con características diferentes pero complementarias. De nada nos serviría un zapato izquierdo sin la existencia de uno derecho y viceversa. Por lo tanto, la dualidad no tiene fisura, sino que es una continuidad que se diferencia por contrastes.



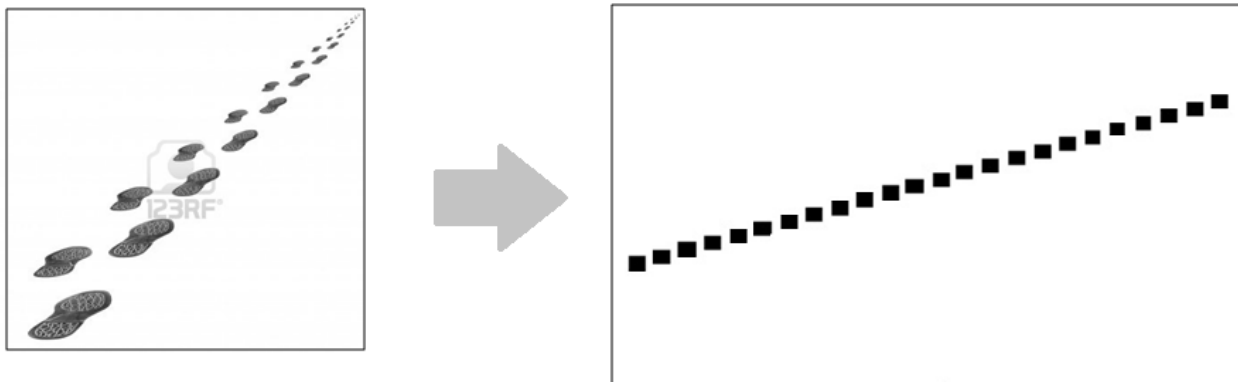
Esquema de obra 37. Bota izquierda y derecha del calzado.

Por ello en la tercera pieza grafica de “Naturaleza al cubo”, se presenta tanto la bota izquierda como la derecha. El colorido de la hojarasca acentúa el contraste entre ellas, una bota presenta colores fríos (verde, azul amarillo limón) y la otra colores cálidos (rosa, rojo, purpura). De la continua interacción entre sus diferencias se genera una dinámica cromática las une en una unidad funcional vinculada, interdependiente e indivisible.



Imagen de obra 3c. Hojarasca en colores fríos y colores cálidos // Tercera pieza //Autor: Talía Rojas Domínguez//Técnica: Acrílico y papel sobre naturaleza muerta.

Segundo. El calzado tiene como un fin último la protección de los pies al andar. Y ese andar apunta a alguna dirección, por lo general hacia adelante. De modo, que la trayectoria lineal desde nuestro nacimiento hasta nuestra muerte, es decir, nuestra historia existencial puede abstraerse como el recorrido de un trayecto en línea recta con un inicio y un final. La necesidad de autorealización hace de nosotros un ser en busca de un perfeccionamiento progresista.



Esquema de obra 38 .Semejanza en la representación de la marcha y el vector ascendente moderno

Así, la noción temporal lineal del vector ascendente se inserta en la tercera pieza gráfica por sugestión inconsciente del elemento constitutivo del calzado y su funcionalidad primaria.

Y Tercero. Debido a que el calzado es fundamentalmente una prenda de protección ante agentes externos físicos y climáticos. Las características específicas del calzado útil para cada periodo estacional es marcado. Las botas de la tercera pieza gráfica, señalan la temporada de lluvia para la que fueron diseñadas y con ello la ciclicidad temporal a la que está sujeta la existencia postmoderna, en cuanto a la experimentación de cambios climáticos y su reflejo en la ciclicidad utilitaria de los artículos de consumo.



Esquema de obra 39 . Correspondencia del diseño formal del calzado con su funcionalidad





CONCLUSIONES

¿Cuántas veces deseamos realizar algo y no sabemos cómo hacerlo? Y el hecho de una acción casual y diferente nos enseña el camino que debimos haber tomado desde el principio y no lo hicimos por falta de conocimiento, análisis o reflexión; y al paso del tiempo y a la idea de un logro adecuado, de repente encontramos un nuevo camino en el que no habíamos pensado y que por su sencillez, parecería lógico haber seguido desde el principio... Quizá sea el momento de reafirmar los caminos que ya hemos iniciado y que ahora con una visión más calmada y realista podemos retomar con la seguridad de lograrlo.” ²¹⁶

El proceso de consolidación metodológica, conceptual y formal de esta investigación, además de la activación de sus resultados finales comenzó hace poco menos de cuatro años, ideas e inquietudes presentes en el proyecto “Naturaleza al cubo” aparecían y rondaban en mis pensamientos, convirtiéndose en algunas ocasiones en complejas reflexiones mientras otras tantas se volvían conjuntos de pensamientos absurdos, casi incoherentes.

¿Cómo consolidar una tesis?, teniendo un material tan disperso, ¿Cómo señalar un solo tema que lo abarcara todo?, ¿Cómo comprender el mundo, dejando de lado la subjetividad individual?. Parecía estar frente a un acertijo sin solución, hasta el instante en que una voz suspiro la palabra: “Existencia”. Aquella palabra de cuatro sílabas, dotó el ambiente de una melancolía inmensurablemente misteriosa, casi metafísica. “Existencia”, si eso es, “existencia”... me repetí una y otra vez, como si la verbalización reiterada del concepto, lo amoldara gradualmente a mis inquietudes.

El concepto de “Existencia” se vincula de manera inmediata con “presencia”, ser o estar en un momento y lugar específico. Es decir, “presencia” involucra “pertenencia a una temporalidad limitada” que se traduce en finitud del ser, finitud del objeto u artefacto en cuestión, o transición finita e irrevocable de un espacio-temporal a otro. Posteriormente, las interrogantes empezaron a surgir secuencialmente: ¿de dónde provenimos?, ¿porque somos como somos?, ¿de dónde y de cuándo somos?, ¿ese somos, es real, es decir, existe algo que nos vincule a todos en un todo?, ¿qué es real?

Otro de los pensamientos introspectivos en cuanto a la definición conceptual del tema; surgió a partir de la reflexión de que el hombre no es el origen de sí mismo, sino que su ser proviene de una totalidad o ente que le preexiste. El individuo surge al mundo, al ser-nacido; y desaparece del él en su paso al no-ser, la muerte. De modo que, *“soportar la finitud, la separación del todo y lo divino es a fin de cuentas la experiencia más profunda de lo divino”* ²¹⁷, la existencia misma: la vida.

El nacimiento de un ser vivo, la creación de un objeto o el surgimiento de un acontecer, no son solo actos de simple procreación de especie, ni de generación espontánea y menos aún eventos inconexos. Sino que actúan como fenómenos existenciales que permiten la aparición de la individualidad del sujeto, la configuración del objeto y la especificidad espacio-temporal del contexto; con su consecuente inclusión temporal en un continuum genérico del que son herederos. Por ello, *“el vínculo que une entre sí a las generaciones es, pues más espiritual que biológico, y lo que realmente importa no es tanto la inmortalidad como la supervivencia espectral en la memoria colectiva. Ya que lo que caracteriza esencialmente la vida del hombre es la coexistencia con otros hombres, no sólo con sus contemporáneos, los que comparten la misma franja de vida, sino también y sobre todo con los que le precedieron y los que sucederán. Son las sombras de los desaparecidos y de los que aún no han nacido las que le acompañan de forma invisible, a lo largo de toda su existencia. Y esta comunidad virtual es el verdadero fundamento de todas las culturas.”* ²¹⁸ De modo tal que como afirma A.N. Whitehead: *“No existe ninguna posibilidad de existencia separada y autónoma.”* ²¹⁹

Fue así, que el concepto “Existencia”, se convirtió en la directriz que guó la ruta discursiva del proyecto al que decidí titular: “Naturaleza al cubo: Existencia interconectada, compartida e integrada”. Pues, considero que en él, se condensan las formas de relación de las que se compone la existencia; compartida con nuestros contemporáneos e interconectada con los que nos precedieron y los que nos sucederán; para integrarse de forma invisible a nuestro ser, acompañándonos a lo largo de toda nuestra existencia. Así, los vocablos “interconectada, compartida e integrada”, develan tras de sí la temporalidad del mundo: la presencia de unidad integral del universo. “Naturaleza al cubo”, representa “flaqueza natural de la carne”, que Herbert Wells subraya como una propensión a olvidar que para que un cuerpo sea real, debe extenderse en cuatro direcciones: longitud, anchura, espesor y duración; pues se tiende a establecer una distinción imaginaria entre las tres primeras dimensiones y la última. Debido a la falsa percepción temporal de la conciencia intermitente humana, que tiende a considerar largo, ancho y espesor como planos del espacio suficientes para la construcción de un cuerpo; por ejemplo un cubo. Cuando en realidad, cualquier cuerpo requiere de la temporalidad para existir.

²¹⁶ Boletín de Difusión Cultural en Cuautitlán Izcalli México. Edición de Alejandro Rojas. Año 7, No. 35, 3ª. Época. Publicación bimestral.

²¹⁷ Dastur Françoise. LA MUERTE ENSAYO SOBRE LA FINITUD. Editorial Herder. España 2008. p.58

²¹⁸ Dastur Françoise COMMENT AFFRONTER LA MORT?. Reproduction et transmission. Editorial Bayard. París 2005. p.39

²¹⁹ Edgar Morin. EL MÉTODO II. La vida de la vida. Editorial catedra. España 1983. p.32

Si sólo se puede existir “envuelto por” o “inmerso en” la temporalidad, entonces todo lo que existe está sometido al efecto del tiempo y por lo tanto, toda experiencia existencial sucede en el interior de esta abstracción de fluencia infinita. Sin embargo, aunque la temporalidad del mundo fluye sin cambios, la experiencia temporal humana se transforma.

El “ser” percibe el espacio y el tiempo como una estructura o redes de vinculación que consolidan realidades específicas a las que denominamos contextos. Por ello, “nuestra percepción lejos de testimoniar la realidad, la construye.”²²⁰ Y esta a su vez nos define como seres herederos de un contexto.

A lo largo de la investigación he descrito tres transformaciones de la experiencia temporal humana documentadas en la historia de la humanidad que se traducen en tres contextos socio-históricos: premoderno, moderno y postmoderno, cada uno con una concepción espacio-temporal específica: cíclica, lineal y punteada. La revisión documental, y el análisis de cada uno de estos tres contextos socio-históricos, me llevó a la conclusión de que la actividad productiva que sustenta a cada sociedad es el determinante directo de la estructuración temporal. Por eso, el tiempo cíclico premoderno, responde a la producción agrícola sujeta a los cambios estacionales provocados por el movimiento del cosmos; en cambio, el tiempo lineal o de vector ascendente deriva de la producción industrial y su noción progresista; mientras que el tiempo punteado es una configuración temporal implantada por el mercado global cuyo fin es la homeostasis dinámica del capital financiero.

Si tomamos en cuenta que a cada percepción temporal, le corresponde un contexto-socio histórico; puede asegurarse que la conciencia espacio-tiempo del ser define la realidad contextual que habita, al tiempo que su contexto sociohistórico lo determina. Entonces, resolver las preguntas sobre ¿Quiénes somos?, ¿Por qué somos lo que somos? e incluso el ¿porqué de mi interés ante estas interrogantes?; ya no resulta imposible ni subjetivo. La solución se encuentra a la luz del análisis del contexto socio-histórico al que pertenecemos y nuestra concepción espacio-temporal. Para responder a la pregunta, ¿Quiénes somos?; podríamos iniciar afirmándonos como: hombres pertenecientes al contexto sociohistórico postmoderno, que experimentamos el transcurrir de nuestra existencia a la velocidad que el mercado global requiere para su homeostasis dinámica. ¿Por qué somos lo que somos? Somos hombres postmodernos porque en nuestra concepción espacio temporal solo el presente existe; el pasado y el futuro han sido anulados. Esto se traduce en nuestra experiencia existencial en la falta de historicidad, continuidad, ni secuencialidad; es decir, la vida contemporánea es experimentada de forma acelerada, efímera y volátil; considerándola una colección de instantes inconexos vívidos de intensidad variada. Por ello, bajo nuestra perspectiva, el tiempo es aleatorio, es decir, fluye sin ningún objetivo. Para nosotros, cada hiperpresente constituye una nueva oportunidad para “Volver a nacer”; a través del consumo de artilugios que el mercado global ofrece para la renovación de identidad del “ser”. Asumiendo que ésta es la única vía para conseguir una licencia de inclusión o de existencia en la sociedad. De modo que, vivimos bajo la libertad condicionada donde el consumidor tiene la libertad de elegir entre cualquiera de las infinitas opciones exhibidas, pero no puede dejar de elegir, es decir, de consumir. ¿Por qué el interés ante estas interrogantes?; el contexto de la “Modernidad Líquida” conlleva fuertes cambios estructurales en la realidad en la que transcurre la “existencia” del hombre actual y la forma en que establece vínculos con su entorno, porque en él, la esfera comercial lo ha abarcado todo. Es decir, el mercado sobrepasa las barreras de lo económico e invade la vida cotidiana determinándola bajo las normas comerciales. Creando un marco existencial “enrarecido”, en el que la vida es despojada de su valor en sí; el tiempo es reducido a un presente eterno discontinuo; y el espacio es concebido según la jerarquía social a la que se pertenezca; con el fin último de asegurar la eficiencia y perpetuidad del sistema mercantil del capitalismo financiero. Por otro lado, el calificativo “Líquido” remite a la idea de “liquidez”, que evoca la increíble fuerza del capitalismo para disolver “todo lo sólido en el aire”, imagen plasmada en el Manifiesto Comunista de Karl Marx y Friedrich Engels; y que desde entonces hace hincapié en la importancia que la reflexión de la existencia y el análisis de las formas de relación propias del periodo socio-histórico postmoderno. Pues, el desajuste de la “Modernidad Líquida” radica en que “el mercado mundial” (una abstracción económica); encierra en su dinamismo económico todo el contexto social, cultural y político de su ecosistema (la sociedad de consumo) tratándolos como bienes de cambio. Es decir, que el mercado global, rige al ecosistema del cual depende bajo las mismas leyes que lo fundamentan; sin importarle, que a diferencia de los bienes de cambio, la naturaleza del ecosistema no corresponde a un sistema abstracto (como el de la ciencia económica), sino a un sistema de vida biológico. Este gran desajuste, se traduce en daños económicos, ecológicos y éticos, a nivel mundial que deteriora la biosfera y psicosfera humana, gradual y paulatinamente hasta su destrucción. Ante esta amenaza, se hace evidente la necesidad de replantear nuevas formas de interacción entre el hombre y su entorno.

Aunque sociólogos e historiadores, describen categóricamente cada uno de los tres contextos, premoderno, moderno y postmoderno como mundos históricos específicos; advertí que ninguno de ellos se ha extinguido completamente tras la llegada del otro, es decir, cada uno de ellos coexiste. Y como consecuencia de esta existencia menguada pero no ausente, se suma a la memoria colectiva de la que hoy en día somos herederos. Así, por muy diversos que sean los marcos existenciales y sus concepciones espacio-temporales; todos ellos coexisten en nuestro inconsciente como patrimonio intangible que nos dota primero de una identidad particular y luego una identidad colectiva como parte de un grupo humano.

Por ello, la síntesis temporal del hombre actual es tan compleja; pues alberga simultáneamente tres concepciones espacio temporales cíclica, lineal y puntillista que se imbrican, superponen y yuxtaponen; con el fin de adecuarse y dar sentido a los diferentes rostros de la realidad. La indeterminación y diversidad espacio-temporal, desmantela la certeza de una temporalidad única postmoderna (puntillista) y revela una temporalidad compleja que presenta reiteradas contradicciones en la explicación de la realidad y su estructuración. La complejidad temporal, indica que todavía somos tal y como fuimos en el pasado pues, el orden cíclico y lineal, aún explica gran parte de nuestra experiencia existencial. Y que en el hecho de ser así, radican misteriosamente las posibilidades de equilibrio consciente y coherente de la temporalidad múltiple.

²²⁰ Tonia Raquejo, LAND ART. Colección Arte hoy. Ed. Nerea. España 1998 p. 64

“Naturaleza al cubo” propone un recorrido conceptual por el tiempo, emprendido a través de tres piezas gráficas cuyo marco conceptual a través de símbolos, ambientes y atmósferas metafísicas; contraponen los procesos constructivos correspondientes a la cosmovisión de la realidad cíclica, lineal, puntillista; esto con el fin de crear una reflexión en torno a la síntesis espacio-temporal del hombre postmoderno. La superposición y yuxtaposición de elementos escriturales correspondientes a diferentes concepciones contextuales de diferentes cosmovisiones (lineal, cíclica y puntillista); se imbrican visualmente, como una metáfora de la síntesis espacio-temporal que habita en la mente de los hombres postmodernos. Es decir, que la estrategia deconstructiva subyace en cada pieza provocando una dislocación del sentido que desvirtúa el sentido unilateral de su lectura para revelar en las contradicciones conceptuales que operan en su interior a través de la imagen. Así, cada pieza es concebida como un complejo metafórico ansioso de claridad formal que muestra el mundo premoderno, coexistiendo en sus rasgos formales con el mundo moderno y postmoderno. La coexistencia temporal en cada uno de estos mapas sensoriales reconduce al “ser” a un universo de mundos simultáneos y tiempos superpuestos; rompiendo con el punto de vista único y con la concepción unitaria del sujeto. La obra busca el reconocimiento de la pluralidad de concepciones espacio-temporales para la construcción de la realidad; así como de la validez simultánea de todos los símbolos y elementos que la constituyen en el plano formal. Lo que nos lleva a redescubrirnos en la autocompresión compleja de nuestro ser. Así, *“el arte no consiste en contemplar un objeto, sino en experimentar nuestra naturaleza en él.”*²²¹

La producción gráfica del proyecto “Naturaleza al cubo” me permitió definir mi identidad psicosocial y temporal, por medio del dibujo. Pues, el dibujo, funge aquí no solo como un recurso plástico; sino también como un recurso cognitivo y reflexivo de la experiencia existencial de dos años de vida, dos años de investigación, dos años de producción. Desde la traza inconsciente y sencilla de pequeños garabatos en forma de un círculo, una línea o un conjunto caótico de puntos plasmados en el papel hasta su resignificación conceptual; el dibujo fluyó como una fuente de energía mental cuyo poder sintáctico y semántico creaba metáforas de los constructos sociales y espacio temporales.

Elementos visuales básicos (como lo es el punto, la línea y el plano geométrico circular) se convirtieron en signos de identidad gráfica que no solo abstraen la forma de distintas concepciones espacio temporales, sino que describen características y formas de relación específicas. Este amalgamamiento entre lenguaje visual y significado contextual, señaló la visualidad gráfica como un medio y un modo de conocer el mundo, de entenderlo e interactuar con él.

Debido a que tendemos a ver el mundo bajo una constancia perceptual que se inclina *“a percibir los objetos como relativamente estables e invariables pese a los cambios de información sensorial...Una vez que nos hemos formado una percepción estable de un objeto, lo reconocemos en cualquier posición, a cualquier distancia y en condiciones distintas de iluminación. Una casa de color blanco se percibe como tal de día o de noche, la vemos siempre como la misma casa. La información sensorial cambia, pero se percibe como constante.”*²²² Por ello, advertí que proponer la visualización de la temporalidad del mundo mediante el dibujo, contempla una complejidad alta. Pues el tiempo es inasible ante los procesos de deconstrucción de la realidad cotidiana; es decir, es invisible a nuestros ojos; solo se revela en el desgaste de las cosas, el envejecimiento de los seres o en la caducidad de un contexto; todos ellos fenómenos comprensibles solo en narrativa retrospectiva. Si bien la constancia perceptual invalida los cambios y variantes de la información sensorial, este ajuste perceptual realizado por el cerebro, se debe a que clarifica y sostiene la proyección ampliada de mundos ilusorios, a fin de entregarnos un mundo menos confuso. Así, la fugacidad de cada momento temporal específico, me llevó a considerar que mi búsqueda plástica de metáforas temporales se encontraba incompleta, si en ella no existía la efimeridad del paso del tiempo. Por lo tanto, me concentré en elementos informes que se evaporan como la atmósfera nebulosa, pasando inadvertidos por su intangibilidad; y sin embargo tan familiares sensorialmente hablando. La luz, el viento y el color; extrapolados invaden los espacios formales anulando las fronteras entre los objetos y su solidez, además de que son capaces de narrar la temporalidad del acontecer.

La conjugación de intensidad lumínica, densidad atmosférica y gama cromática, se reúnen para crear atmósferas vibrantes, únicas e irrepetibles por el cambio de luz debido al horario o estación anual de un instante dentro de un espacio específico, que envuelven la existencia de los seres que las habitan. Así, el manejo del color, su lenguaje y poesía se integra al dibujo para construir microambientes atmosférico-cromáticos en los que queda plasmado no solo el conocimiento lumínico o cromático que hace referencia a cada hora, cada mes o cada instante, sino que además cada pieza dibujística contiene una esfera energética en la que vibra un estado emocional único, una identidad personal y gráfica que se construye dibujo a dibujo, y que solo en el proceso encuentra su camino, hacia el espejo para reconocerse a sí misma.

La planificación en el plano dibujístico de la composición formal general de las piezas, a primera vista genera lecturas guiadas por el objeto, en las que participan principios de Gestalt en la organización perceptual, tales como el de proximidad, similitud, cierre o continuidad. Así cada una de las piezas constituida por elementos fragmentarios es concebida por el espectador como una unidad compleja integrada. Es decir, cuando uno de los módulos o fragmentos de la pieza gráfica se encuentra cerca de otro similar en dimensión y forma, estos se perciben como parte de un patrón y tienden a agruparse según la lógica del conjunto; creando una estructura completa aun cuando no existe. Es decir, en la primera pieza gráfica podemos ver un círculo continuo aun cuando solo existen fragmentos radiados alrededor de un centro; en la segunda pieza gráfica tendemos a leer una línea continua aun cuando no hay más que una serie de rectángulos agrupados de forma secuencial; o en la tercera pieza gráfica observamos un universo de puntos sin orden agrupados caóticamente en un espacio inespecífico. Así cada módulo opera como un punto lectivo para la visualidad guiada que se une con otro punto formando figuras un trayecto visual que describe las formas básicas de las concepciones espacio-temporales cíclicas, lineales y puntillistas. Cada punto lectivo encarna a la vez un presente activo, de modo que el anclaje de varios puntos o presentes, permite al lector discernir una narrativa del acontecer a través de los cambios atmosféricos y cromáticos de las piezas. De este modo en la narración temporal de las piezas de “Naturaleza al cubo”, la distancia entre cada punto temporal responde a intervalos amplios, distintos a los de la realidad cotidiana, donde la intermitencia temporal es más amplia y tiende a acentuar los cambios atmosféricos superando el umbral de percepción que subraya la invariabilidad y constancia de la información sensorial de un objeto. Por ello, la lectura entre dos puntos temporales es equilibrada por el cerebro del espectador, del mismo modo en que las milésimas de segundo vacías pasan inadvertidas en la experiencia sensorial.

²²¹ Raquejo Tonia, *Land art. Colección Arte hoy. Ed. Nerea. España 1998 p. 64*

²²² Morris Charles. *INTRODUCCIÓN A LA PSICOLOGIA. Ed. Prentice Hall. México 1992. p. 116*

El aumento de intermitencia temporal entre cada punto temporal en la construcción de cada una de las piezas, es compensada por el incremento de información sensorial, cromática y atmosférica mediante símbolos y signos gráficos, generando una inversión en la percepción temporal. Permitiéndole así al espectador alentar de forma artificial, la fugacidad del tiempo por medio de microambientes fantasmales y metafísicos donde la inestabilidad cromática libera la experiencia sensorial para la percepción temporal de silencio y soledad que requiere la reflexión filosófica. Percibirse a sí mismo dentro de las tres temporalidades, cíclica, lineal y puntillista; induce a sentirse identificado con cada una de ellas, sin pertenecer a una exclusivamente. Todas coexisten, todas le son comprensibles, todas las habita simultáneamente conjugando su experiencia existencial cronometrada en distintas formas y pluralidades temporales.

El cromatismo de cada módulo de las piezas gráficas de "Naturaleza al cubo", funge como un elemento formal que coadyuva a la mirada a reconocer y anclar cada punto en su recorrido visual.

De tal manera que, en la primera pieza gráfica el círculo puede comprenderse como cuatro tripletes periféricos, que se disponen de forma radiada a un centro circular, cuyo cromatismo encuentra una fuerte relación interna, señalando de forma visualmente diferenciada el cromatismo de las estaciones del calendario agrícola primavera-verano-otoño e invierno. El módulo central de cada triplete encuentra equilibrio tonal en relación a los dos módulos correspondientes a su estación específica, es decir, a el módulo que le precede y al que le sigue. Mientras los módulos periféricos de cada triplete encuentran una correlación cromática con respecto a los módulos fronterizos de los tripletes de las estaciones vecinas. Esta disposición asegura la continuidad lectiva en forma circular y enaltece el cromatismo propio de cada estación. Debido a que el calzado (elemento que se repite en todas las piezas), es fundamentalmente una prenda simbólica de protección ante agentes externos físicos y climáticos. Las características específicas del calzado señalan la temporada estacional para la que fueron diseñados por lo que la experimentación de cambios climáticos, logra su reflejo en la ciclicidad utilitaria de los artículos de consumo. De modo, que si la atmósfera, cambia ante factores como las diferencias en la incidencia de la luz solar sobre la esfera terrestre en diferentes estaciones del año. Tanto la vida vegetal como lo artificial se adecua a estos cambios climáticos. El cromatismo activado en los módulos invernales de colores neutros, y metalizados, dota a este segmento de una sensación fría, sosegada y silenciada. En ella, la necesidad de prendas cerradas, cubrientes y de colores neutros surge. En cambio el color del triplete primaveral inunda su segmento con colores cálidos, claros y apastelados, creando una sensación de un reinicio anual, lleno de luz y alegría. La calidez de la temporada requiere prendas de materiales frescos, ventilados y ligeros. La luminosidad cromática decrece entrando al triplete de verano, sus colores sólidos pero menos vibrantes que los de primavera generan una sensación de descanso, de crecimiento y abastecimiento. El clima es fluctuante pero reconfortable, las prendas de esta temporada celebran la abundancia. Llega la temporada otoñal, su cromatismo de tono oscuro, muestra atmósferas menos lumínicas, días que se acortan progresivamente hasta el invierno. La baja luminosidad de esta temporada dota al ambiente de una sensación de nostalgia y melancolía. Las prendas de esta temporada inclinan su gusto por la textura del material.

En la segunda pieza gráfica, la secuencialidad cromática narra por medio del cromatismo atmosférico las veinticuatro horas del día, cronometrando la luz, su densidad y temperatura en fragmentos mensurados. Aquí el cromatismo, corresponde al horario y se vincula de forma unidireccional y progresiva. De modo, que entre cada módulo cuadrangular solo existe una relación con el módulo inmediato anterior y con el módulo inmediato posterior. Por lo que, en la lectura cromática lineal sigue patrones de degradación armónica, empleando contraste cualitativos del color. La gama interna de cada módulo se encuentra bien regulada, de modo que aunque con variaciones tonales y de saturación cada pieza se conserva dentro de un rango de vibración por longitud de onda específico. La experimentación cromática del espectador a través de una imagen reimpressa veinticuatro veces, en la que solo el cromatismo atmosférico cambia y enaltece la cualidad narrativa del color. La identificación del cromatismo y luminosidad de los cambios celestes por horarios vistos desde la Tierra, en relación a un patrón espacio-temporal estandarizado mecánicamente por el reloj, permite al espectador establecer un vínculo directo entre el tiempo cuantitativo y el tiempo cualitativo del cosmos. Y por último en la tercera pieza la disposición caótica de los puntos visuales de la pieza logra su equilibrio gracias al cromatismo, pues este actúa como un elemento de identificación del conjunto. Es decir, que si bien, la disposición espacial de cada punto visual impide un ordenamiento lógico o secuencial, la cohesión del conjunto se logró gracias al color.

*"La vida como el arte, no es un instante, es un proceso. Este proceso exige al observador una participación activa, por eso ahora ya no puede limitarse a contemplar la obra pasivamente, ya que no lo puede abarcar con su mirada de un solo golpe de vista ni de una posición fija; ahora tiene que recorrerla. Le exige pues que se mueva y que altere sus puntos de vista, pero también que se transforme en ese recorrido, es decir, que tenga la capacidad de verse a sí mismo o mejor, de constatar que su sistema perceptivo no es sino un instrumento que determina la realidad que ve y conoce. En este caso el observador aparece como el constructor de una realidad, coincidiendo así con los efectos que se deducen del fenómeno de la indeterminación en el universo cuántico. El experimento es ya muy conocido, la física cuántica ha demostrado que la luz tiene una naturaleza indeterminada, ya que puede tratarse de una onda o de una partícula, según el medidor que se use. Es decir, si se mide una cualidad corpuscular entonces la luz se comporta como partícula, pero si se mide una cualidad de onda se comporta como tal. Por lo tanto, parece que la naturaleza de la luz es al mismo tiempo partícula y onda, dependiendo del medidor que le requiere comportarse de un modo o de otro, de lo que se deduce que la luz no es una cosa ni otra hasta que el medidor le exige determinarse."*²²³

A diferencia de la luz, el tiempo no varía; pero la sí en la percepción que tenemos de él. Y es en ello, donde radica su indeterminación. Nuestra percepción temporal dependerá del modo en que vemos, es decir, del modo en que colmamos de sentido al mundo. Por lo tanto, interpretar un objeto implica cambios en lo observado y en el observador; transformaciones que modifican la realidad, por ello interpretación y creación en el fondo llegan a ser sinónimos. Al estar conscientes de nuestra incapacidad postmoderna de reagruparnos a una visión unitaria del mundo o de la realidad; activamos una compleja red temporal en la que desenvolvemos y a partir de la cual se definirán mundos nuevos, de allí la maleabilidad del tiempo humano.

²²³ Raquejo, Tonia LAND ART. Colección Arte hoy. Ed. Nerea. España 1998 p.61

Por ello, las piezas gráficas de “Naturaleza al cubo” son planteadas como abstracciones espacio-temporales cambiantes o maleables donde la simplificación formal de un punto, una línea o un círculo, no basta para expresar la realidad temporal decodificada en el recorrido de la mirada, pues la visualidad no se guía simplemente por los parámetros lectivos del objeto, sino que complementa su interpretación con el conocimiento previo que del mundo posee. Por ello, cada pieza alberga rutas lectivas inconscientes, basadas en las configuraciones elementales y lógicas que sobre la realidad. Es decir, comprendemos el universo a través de principios específicos, que asimilan el orden universal por dualidad; dos fuerzas con características diferentes pero complementarias e interdependientes, cuya unidad y continuidad solo se diferencia por contrastes, por ejemplo: día/noche. Por recursividad; “un proceso recursivo es aquél en el cual los productos y los efectos son, al mismo tiempo, causas y productores de aquello que les produce.”²²⁴ Por ejemplo, específicamente en la segunda pieza gráfica; cada hora, es producto de la una hora precedente que se ha agotado, al tiempo que es efecto de otra hora que le continua; cada día es producto de una noche precedente, al mismo tiempo que es efecto del día que le continua y así sucesivamente. La lectura inconsciente basada en fragmentos temporales (hora, día, mes, año, etc) crea la necesidad irreflexiva de unir puntos entre los que existen intervalos. Estos intervalos son interpretados por el lector como intervalos sin tiempo, dicha supresión temporal permite el aislamiento individual de los instantes pertenecientes a un segmento específico del continuum temporal, como lo sugiere la lectura fragmentaria de la tercera pieza gráfica. Sin embargo, la asociación de fragmentos temporales para la conformación de una unidad secuencial finita para un ser temporal finito y consciente, el hombre; requiere situar su existencia en el tiempo cósmico, dotando de direccionalidad lineal y sentido (flecha del tiempo aludida en la segunda pieza gráfica); aun cuando esta sea solo una ilusión perceptiva. Por principio hologramático, “en un holograma físico, el menor punto de la imagen del holograma contiene la casi totalidad de la información del objeto representado. No solamente la parte está en el todo, sino que el todo está en la parte. El principio hologramático está presente en el mundo biológico y en el mundo sociológico.”²²⁵ Por ello, la pluralidad y simultaneidad temporal son indivisibles, nos encontramos envueltos dentro de una temporalidad biológica que rige nuestra vida fisiológica como seres naturales, una temporalidad cronológica histórica y cultural que nos determina como actores de un contexto específico; como lo revelan las lecturas alternativas e inconscientes contenidas en las tres piezas gráficas de “**Naturaleza al cubo.**”

El desplazamiento semántico de toda la producción gráfica surge de la sobreposición de las temporalidades a nivel inconsciente y permite mostrar la contradicción interna e irresoluble que plantea la experiencia plural del tiempo. Por lo que concluyo que el recorrido visual de cada pieza no sólo implica un planteamiento artístico sino también la aplicación de la teoría espacio-temporal sociológica y una reflexión existencial desde una postura filosófica postmoderna; que refuerza la dimensión de la entidad visual, como presencia del sujeto activo en la determinación de la realidad, es decir, como actor en la irrepetibilidad de un momento y la irreductibilidad de un espacio compartido e integrado. Es decir, que las contribuciones teórico-prácticas de “Naturaleza al cubo” representan una aportación diferenciada donde la mirada crea un vínculo entre arte, ciencia y vida; para la comprensión de la percepción espacio-temporal humana premoderna, moderna y postmoderna. En espera de la superación del umbral postmoderno y de los cambios venideros que sucederán cuando una vez más surja un diálogo entre tiempo y espacio....

Y ¿Ahora qué? --- pregunto el tiempo
¿Cómo quieres que lo sepa? --- contestó el espacio ²²⁶
Fons Hickman

²²⁴ Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994. p. 100

²²⁵ *Ibíd.* p. 107

²²⁶ Estrada, Sylvie. *TEMPUS FUGIT. Diseño de Calendarios. Bildi Grafiks.* p. 103

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRAFÍA

1. Ana MariaGuash, **ARTE ULTIMO DEL SIGLO xx**. Del Postminimalismo a lo multicultural. Ed. Alianza Forma. 5º Reimpresión. Madrid 2003. p.597.
2. Aragon Louis, **LES COLLAGES**. Ed.Hermann. Paris 1993. p.136.
3. Barasch, Moshe. **TEORIAS DEL ARTE DE PLATON A WINCKELMAN**. Alianza Editorial.1ª Edición. 4ª Reimpresión. MADRID 2003. p.312
4. Bateson Gregory, **ESPIRITU Y NATURALEZA**, Amorrortu Editores. 2ª Edición. Argentina 2006. p. 246
5. Bateson Gregory, **GAIA: IMPLICACIONES DE LA NUEVA BIOLOGIA**, Editorial Kairos. España
6. Bateson Gregory, **PASOS HACIA UNA ECOLOGIA DE LA MENTE**, Editorial Lumen. 1ª Edición. Argentina 2004
7. Bauman Zygmunt, **DAÑOS COLATERALES 2011**. FCE. México 2011. p.233
8. Bauman Zygmunt, **VIDA DE CONSUMO**. FCE. México 2007. p.205
9. Bauman Zygmunt, **GLOBALIZACIÓN. CONSECUENCIAS HUMANAS**. FCE. México 1999. p.169
10. Bodei, Remo. **LA FORMA DE LO BELLO** 1º Edición. Madrid 1998. p. 172
11. Bozal, Valeriano. **EL GUSTO**. Colección: **LA Balsa de la Medusa**. 1ª Edición. Madrid 1999. p. 170
12. Bozal, Valeriano. **HISTORIA DE LAS IDEAS ESTETICAS** (T. 1) 1ª Edición. Madrid 1997.p.180
13. Bozal, Valeriano. **HISTORIA DE LAS IDEAS ESTETICAS** (T. 2) 1ª Edición MADRID 1997.p.180
14. Bozal, Valeriano. **MÍMESIS: LAS IMÁGENES Y LAS COSAS**. Colección: La balsa de la medusa, 3. Antonio Machado Libros. 1º Edición Madrid 1987. p. 227
15. Calinescu, Matei. **CINCO CARAS DE LA MODERNIDAD: MODERNISMO, VANGUARDIA, DECADENCIA, KITSCH, POSMODERNISMO**. Ed. Tecnos. Madrid 1991. p. 326.
16. Claramonte Arrufat. **EL ARTE DE CONTEXTO**. Ed. NEREA. GUIPUZCOA 2011. p. 120
17. Corbella Llobet, Domenec. **EL ESPIRITU EN LA CREACION ARTISTICA: ANTOLOGIA DE TEXTOS SOBRE LA NOCION ESPIRITUAL** Editorial PPU - Promociones Y Publicaciones Universitarias. 1º Edición. Barcelona 2009. p. 226.
18. Daix, Pierre. **HISTORIA CULTURAL DEL ARTE MODERNO: EL SIGLO XX**. Editorial Cátedra. Madrid 2002. p. 338.
19. De Micheli, Mario. **LAS VANGUARDIAS ARTISTICAS DEL SIGLO XX**. Editorial Alianza Forma. 2ºEdició. 4º Reimpresión. Barcelona 2004 .p. 364
20. Die Gestalten Verlag, **CUTTING EDGES: CONTEMPORARY COLLAGE**. Ed. VV.AA. 1º Edición. Alemania 2011 p. 224
21. Dutton, Dennis. **EL INSTINTO DEL ARTE: BELLEZA, PLACER Y EVOLUCION HUMANA** Colección: **ESTETICA (PAIDOS)**. PAIDOS IBERICA 1ª Edición. Barcelona 2010. p. 314
22. Eco Umberto, **APOCALIPTICOS E INTEGRADOS**, Editorial Fabula Tusquets. 1ª Edición. México 2009. p. 265
23. Fernández Porta, Eloy. **HOMO SAMPER. TIEMPO Y CONSUMO EN LA ERA AFTER POP**. Ed. Anagrama. España 2008. p.37
24. Florian Rodari, **COLLAGE: PASTED, CUT, AND TORN PAPERS**. Ed. Rizzoli, 1988. p.179.
25. Fromm, Erich. **¿TENER O SER?**. FCE. México 2006.
26. Generalitat Valenciana. **EL INSTANTE ETERNO: ARTE Y ESPIRITUALIDAD EN EL CAMBIO DEL MILENIO** Editorial VV.AA.Castellon2001. p. 292
27. Gilles Lipovetsky, **LA PANTALLA GLOBAL: CULTURA MEDIATICA Y CINE EN LA ERA HIPERMODERNA**. Editorial Anagrama. 1ª Edición. España. 2009

- 28 Gilles Lipovetsky. **EL IMPERIO DE LO EFIMERO: LA MODA Y SU DESTINO EN LAS SOCIEDADES MODERNAS.** Editorial Anagrama. 2ª Edición. España 2007. p. 324
- 29 Gilles Lipovetsky. **LA CULTURA-MUNDO: LA RESPUESTA A UNA SOCIEDAD DESORIENTADA,** Editorial Anagrama. 1ª Edición. España 2010. p.232
- 30 Gilles Lipovetsky. **LA ERA DEL VACIO,** Editorial Anagrama, 6ª Edición, España 2008, p.220.
- 31 Gilles Lipovetsky. **LA FELICIDAD PARADOJICA: ENSAYO SOBRE LA SOCIEDAD DE HIPERCONSUMO.** Editorial Anagrama. 1ª Edición. España 2007.p. 416
32. Gilles Lipovetsky. **LA SOCIEDAD DE LA DECEPCION: ENTREVISTA CON BERTRAND RICHARD.** Editorial Anagrama.1ª Edición. España. p. 128
33. Gilles Lipovetsky. **LOS TIEMPOS HIPERMODERNOS.** Editorial Anagrama. 2ª Edición. España 2008. p. 144
34. Givone, Sergio. **DESENCANTO DEL MUNDO Y PENSAMIENTO TRAGICO.** Colección: LA Balsa De La Medusa. 1º edición. Madrid 1991 .p. 152
35. Gombrich, Ernst H. **LOS USOS DE LOS IMAGENES: ESTUDIOS SOBRE LA FUNCION SOCIAL DEL ARTE Y LA COMUNICACION VISUAL.** Phaidon. 1º edición. London 2011 p. 304.
36. Harriet Crossman, Janis. **COLLEGE: PERSONALITIES, CONCEPTS AND TECHNIQUES.** Ed.Chilton Book. Philadelphia 1967. p. 342.
37. Hawking Stephen, **EL GRAN DISEÑO.** Editorial Crítica. 1ª Edición. México 2010. p. 240
38. Hawking Stephen, **LA TEORÍA DEL TODO,** Editorial Debate.1ª Edición2008 MEXICO P. 152
39. Hawking Stephen. **FUTURO DEL ESPACIO TIEMPO.** Editorial Crítica. España 2003. p.296.
40. Hawking Stephen. **LA CLAVE SECRETA DEL UNIVERSO: UNA MARAVILLOSA AVENTURA POR EL COSMOS.** Editorial Montena. 1ª Edición. México 2008. p.224
41. Hutcheson, Francis. **UNA INVESTIGACION SOBRE EL ORIGEN DE NUESTRA IDEA DE BELLEZA** Editorial TECNOS. 1ª Edición. MADRID 1992. P. 136
42. Kuhn, Thomas. **LA ESTRUCTURA DE LAS REVOLUCIONES CIENTIFICAS.** Fondo de Cultura Económica. México 2007. p.360.
43. KulkaTomahs. **KITSCH AND ART.** Ed.University Park, Pennsylvania.Pennsylvania 1996. p. 137.
44. Moles, Abraham. **EL KITSCH: EL ARTE DE LA FELICIDAD.** Ed. Paidós. Buenos Aires 1973. p.249
45. Marchán Fiz. **DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE DE CONCEPTO.** Epilogo sobre la sensibilidad postmoderna. Ediciones Akal. 8º Edición. Madrid 2001. p.483.
46. Marshall Berman. **TODO LO SOLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE.** Siglo XXI Editores, México 2008. p.386
47. Martínez Moro, Juan. **CRITICA DE LA RAZON PLASTICA: METODO Y MATERIALIDAD EN EL ARTE MODERNO Y CONTEMPORANEO.** Ed. TREA. 1º Edición. Gijón 2011.p.330.
48. Martinez Moro, Juan. **UN ENSAYO SOBRE GRABADO (A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI).** ENAP, UNAM. México 2008. P.183
49. Max Ernst. **MAX ERNST: UNA SEMAINE DE BONTÉ.** Ed. Fundación Mapfre. Madrid 2009. P. 409
50. Melot, Michel. **BREVE HISTORIA DE LA IMAGEN.** Ed. Siruela. 1ª Edición. Madrid 2010. p. 108
51. Mendiáldua, Fizia. **COLLAGE, ARTE MAYOR.** Ed. UNAM, Coordinación de Difusión Cultural. México 2000. p. 49.
52. Morin Edgar, **EL METODO T. 01: LA NATURALEZA DE LA NATURALEZA,** Ediciones Cátedra. 7ª Edición. España 2006. p. 448
53. Morin Edgar, **EL METODO T. 03: EL CONOCIMIENTO DEL CONOCIMIENTO.** Ediciones Cátedra .5ª Edición. España 2006.p. 263
54. Morin Edgar, **EL METODO T. 04: LAS IDEAS.** Ediciones Cátedra. 4ª Edición. ESPAÑA 2006. p. 267.
55. Morin Edgar, **EL METODO T. 05: LA HUMANIDAD DE LA HUMANIDAD** Ediciones Cátedra. 2ª Edición ESPAÑA 2006 p.342
56. Morin Edgar, **EL METODO T. 06: ETICA.** Ediciones Cátedra. 1ª Edición. España 2006 p. 236
57. Morin Edgar, **HACIA EL ABISMO: GLOBALIZACIÓN EN EL SIGLO XXI.** Editorial Paidós.1ª Edición. España 2010. p.334.

58. Morin Edgar, **INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO COMPLEJO**. Editorial: GEDISA. 6ª reimpresión. España 2003. p. 167
59. Morin Edgar, **PENSAR LA COMPLEJIDAD, CRISIS Y METAMORFOSIS: ESCRITOS SELECCIONADO**. Universidad De Valencia. Servicio De Publicaciones. 1ª Edición. España 2010. p.192
60. Morin Edgar, **TIERRA PATRIA**. Editorial Kairos. 2º edición. Barcelona 2005. p.232
61. Morin Edgar. **EL METODO T. 02: LA VIDA DE LA VIDA**. Ediciones Cátedra. 7ª Edición. España 2006. p.541
62. Olalquiaga, Celeste. **THE ARTIFICIAL KINGDOM: A TREASURY OF THE KITSCH EXPERIENCE**. PantheonBooks. New York 1998. p. 321
63. Pollan Michael, **THE BOTANY OF DESIRE**, Editorial Random House. 1º edición. 2001 P.304
64. Wescher, Herta. **LA HISTORIA DEL COLLAGE: DEL CUBISMO A LA ACTUALIDAD**. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1978. p.276.
65. Yates, Steve. **POETICAS DEL ESPACIO**. Ed. GG. España 1995. p. 311
66. Zamora Aguila Fernando, **FILOSOFÍA DE LA IMAGEN. LENGUAJE IMAGEN Y REPRESENTACIÓN**. ENAP, UNAM. México 2007. p.365

ÍNDICE DE IMÁGENES

I. FIGURAS

Figura 1. “Escena de Tauromaquía, fresco del palacio real de Cronos, Creta (detalle restaurado), h. 1550 a.C. 80 cms. de altura incluida las cenefas. Tomado de Beckett Wendy. Historia de la pintura. Ed. Blume. Barcelona 1995. p. 14

Figura 2. Bisonte herido atacando a un hombre, detalle de la pintura rupestre en Lascaux, Francia, h. 1500-10000 a. C., 110 cm (sólo la longitud del bisonte), Tomado de Beckett Wendy. Historia de la pintura. Ed. Blume. Barcelona 1995. p. 11

Figura 3. Manos impresas en los muros de la cueva de El Castillo, España. Tomada de: <http://es.paperblog.com/arte-rupestre-669227/>

Figura 4. Cazando Aves, de la tumba de Nebamon, Tebas, Egipto, h. 1400 a. C. 81 cm. de altura. Tomado de Beckett Wendy. Historia de la pintura. Ed. Blume. Barcelona 1995. p. 13

Figura 5. El faraón Tutmosis III, pintura egipcia sobre tablero de dibujo, h. 1450 a.C. 37 cm. de altura. Tomado de Beckett Wendy. Historia de la pintura. Ed. Blume. Barcelona 1995. p. 13

Figura 6. Capilla de Scrovegni, Vista interior decorada por Giotto di Bondone, siglo XIV. Tomado de http://catalogo.fosnova.it/GetPage.pub_do?id=844bc63b0d0100000080811480110bbc&_JPFORCEDINFO=8a8a8ab71651e9d30116526f75460038&language=ESL

Figura 7. Capilla de Scrovegni, exterior, siglo XIV. Tomado de http://catalogo.fosnova.it/GetPage.pub_do?id=844bc63b0d0100000080811480110bbc&_JPFORCEDINFO=8a8a8ab71651e9d30116526f75460038&language=ESL

Figura 8. Giotto, Deposición de Cristo, h. 1304-1313, 230X200 cm. Tomado de Beckett Wendy. Historia de la pintura. Ed. Blume. Barcelona 1995. p. 47

Figura 9. Última cena, Leonardo de Vinci, 1495-1497. refectorio del convento dominico de Santa Maria delle Grazie en Milán, Italia. Temple y óleo sobre yeso. 460 X 880 cm. Tomado de <http://preguntas-de-arte.blogspot.mx/2011/11/cual-es-la-obra-de-arte-mas-importante.html>

Figura 10. Diagrama de estudio perspectivo de la Última cena, Leonardo de Vinci. Tomado de <http://www.historia-yarqueologia.com/forum/topics/pinto-leonardo-ser-piero-da-vinci-el-santo-grial-en-la-ultima>

Figura 11. “Los Almiares”. Una serie de “Paja”. Monet. 1890 – 1891. Tomada de <http://www.artukraine.com.ua/articles/796.html>

Figura 12. Catedral de Rouen, Claude Monet, 1894, 100X66 cm. (cada pieza) Tomada de <http://jorgemarinartista.blogspot.mx/2012/08/la-naturaleza-maestra-de-los-grandes>.

Figura 13. Les demoiselles d’Avignon, Pablo Picasso, 1907, 244X234 cm. Obtenido de Beckett Wendy. Historia de la pintura. Ed. Blume. Barcelona 1995. p. 347

Figura 14. Violin & Pitcher, Braque, 1910. Obtenido en <http://arte-historia.com/george-braque-su-obra-cubista>

Figura 15. Bragaglia's violoncellist, Anton Giulio Bragaglia, 1913.
Obtenido de <http://www.pixiq.com/article/thinking-outside-the-box-impossible-new-digital-photography>

Figura 16. Dinámica de un perro atraillado, G. Balla,, 1912 .
Tomado de Calvesi Maurizio. Futurismo. El impresionismo y los inicios de la pintura moderna. Ed. Planeta de Agostini. España 2000. p. 9

Figura 17. La carcajada. U.Boccioni, 1911.
Obtenido de Calvesi Maurizio. Futurismo. El impresionismo y los inicios de la pintura moderna. Ed. Planeta de Agostini. España 2000. pp.35

Figura 18. Representación geométrica de los postulados de Euclides
Obtenido de http://es.wikipedia.org/wiki/Postulados_de_Euclides

Figura 19. Los tres tipos de geometrías homogéneas posibles, además de la geometría euclídea de curvatura nula, existen la geometría elíptica de curvatura positiva, y la geometría hiperbólica de curvatura negativa. Si se consideran geometrías no-euclídeas homogéneas entonces existe una infinidad de posibles geometrías, descritas por las variedades riemannianas generales. Obtenido de http://es.wikipedia.org/wiki/Geometr%C3%ADa_no_euclidiana

Figura 20. Suprematismo dinámico, Kasimir Malevich, 1916.
Tomado de Beckett Wendy . Historia de la pintura. Ed. Blume. Barcelona 1995. p. 359

Figura 21. Obtenido de http://es.wikipedia.org/wiki/N%C3%BAmero_irracional

Figura 22. Cuadro blanco sobre blanco, Malevich, 1913.
http://www.taringa.net/posts/imagenes/2078887/Equot_Cuadrado-blanco-sobre-fondo-blancoEquot_.html

Figura 23. Eneko de Heras (pintor caricaturistas, Caracas 1963)
Obtenido de <http://tec-ceda.blogspot.mx/p/caricaturas.html>

Figura 24. The New York Times, Men walk on moon.
Obtenido de: <http://muyargentino.com/dia-del-amigo-argentina/>

Figura 25. Registro fotográfico de la huella del astronauta Neil Armstrong en la superficie lunar .
Obtenidos de <http://www.eurocosmos.net/astro/>

Figura 26. Sun Tunnels (vista panorámica), Nancy Holt, 1973 y 1976, Great Basin Desert de Utah
Tomado de Ana María Guash. El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural. Ed. Alianza Forma p.66

Figura 27. Sun Tunnels (vistadurante el crepúsculo), Nancy Holt, 1973 y 1976, Great Basin Desert de Utah
Obtenido en: <http://wvdrng.blogspot.mx/2012/02/nancy-holt-sun-tunnels>.

Figura 28. Sun Tunnels (vista del interior de uno de los túneles con perforaciones circulares), Nancy Holt, 1973 y 1976, Great Basin Desert de Utah Obtenido de <http://straylighteffect.com/2009/05/art-or-environmental-vandalism/>

Figura 29. Sun Tunnels (vista del interior-exterior de uno de los túneles), Nancy Holt, 1973 y 1976, Great Basin Desert de Utah. Obtenido de <http://arthistory.berkeley.edu/ResearchUSWest2001.html>

Figura 30. Perspective Correction, Square with two diagonals. Jan Dibbets, 1968
Obtenido de Ana María Guash. El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural. Ed. Alianza Forma p. 74

Figura 31. The Shortest Day, Jan Dibbets ,1970. Disponible en <http://arttattler.com/archivepanzacollection.html>

Figura 32. 25, Boulevard Sébastopol , Jacques Villeglé. 1987.
Obtenido en <http://www.artnet.com/artists/jacques-villegle%C3%A9/25-bd-sebastopol>

Figura 33. Dc lille rue littré. Jacques Villeglé 2000 .
Obtenido en <http://www.musee-lam.fr/gb/archives/91>

Figura 34. 122 rue du temple, 1968, Jacques Villeglé
Obtenido en http://www.all-art.org/art_20th_century/villegle1.html

Figura 35. Perfil V, Manolo Valdés, 2007.
Obtenido en: <http://www.artspain.com/06-03-2010/exposiciones/obra-grafica-de-manolo-valdes-en-marlborough>

Figura 36. Perfil III, Manolo Valdés, 2007.
Obtenido en: <http://www.artspain.com/06-03-2010/exposiciones/obra-grafica-de-manolo-valdes-en-marlborough>

Figura 37. Perfil VI, Manolo Valdés, 2007
Obtenido en: <http://www.artinformado.com/Eventos/19487/manolo-valdes-n- Salamanca>

Figura 38. Braun-Vega .
<http://artodysey1.blogspot.mx/2009/11/herman-braun-vega-ne-le-7-juillet-1933.html>

Figura 39. 365 Charming Everyday Things, DGT (Dorell. Ghotmeh.Tane/architecture. Esquema arquitectónico de los tres niveles Image © DGT - DORELL.GHOTMEH.TANE / ARCHITECTS
Obtenido de <http://www.yatzer.com/365-Charming-Everyday-Things>

Figura 40. 365 Charming Everyday Things, DGT (Dorell. Ghotmeh.Tane/architectures). Nivel superior . Photo © Takuji Shimmura Obtenido de <http://www.yatzer.com/365-Charming-Everyday-Things>

Figura 41. 17-21 August 2012, Detalle de hojas del calendario de 365 Charming Everyday Things, DGT (Dorell. Ghotmeh.Tane/architectures) Obtenido de <http://365things.jp/en.html#type=image&sort=number&filter=>

Figura 42. 21 August 2012, Detalle de una hoja del calendario de 365 Charming Everyday Things, DGT (Dorell. Ghotmeh.Tane/architectures) Obtenido de <http://365things.jp/en.html#type=image&sort=number&filter=>

Figura 43. 365 Charming Everyday Things, DGT (Dorell. Ghotmeh.Tane/architectures). Nivel Medio. Photo © Takuji Shimmura Obtenido de <http://365things.jp/en.html#type=image&sort=number&filter=>

Figura 44. 365 Charming Everyday Things, DGT (Dorell. Ghotmeh.Tane/architectures). Nivel superior . Photo © Takuji Shimmura Obtenido de <http://www.yatzer.com/365-Charming-Everyday-Things>

Figura 45. Ptolomeo

Figura 46. "The Astrological Man" del libro de horas titulado Les Très Riches Heures producido en Francia por los hermanos Limbourg, miniaturistas de Duque Jean de Berry

Figura 47. Disponible en http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sign_cusps.svg

Figura 48. Disponible en . <http://horoscopoen.blogspot.mx/2012/03/simbolos-de-astrologia-signos-del.html>

Figura 49. Disponible en <http://espacoastrologico.org/origenes-y-estructura-del-horoscopo/>

Figura 50. Signos positivos y negativos. Disponible en <http://astroayuda.com/lipro2.htm#ca20>

Figura 51. Los cuatro elementos y las cuatro triplicidades de los signos fuego, aire, agua y tierra. Disponible en <http://astroayuda.com/lipro2.htm#ca20>

Figura 52. Disponible en <http://curiosidadescuriosas.com/misterios/el-cuerpo-y-el-zodiaco-2/>

Figura 53. Las cuadruplicidades de los signos y sus símbolos. Disponible en <http://astroayuda.com/lipro2.htm#ca20>

Figura 54. Signos cardinales, fijos y mutables. Obtenido de <http://miastrologia.jimdo.com/aprende-astrologia>

Figura 55. Triángulo fantasma obtenido de Morris, Introducción a la psicología, Ed. Prentice Hall. México 1992. p.114

GRAFICOS DE OBRA

II. ESQUEMAS DE OBRA

Esquema de obra 1. Abstracciones gráficas de las concepciones temporales cíclica, lineal y puntillista

Esquema de obra 2. Abstracciones gráficas de las concepciones temporales cíclica, lineal y puntillista de los contextos sociohistóricos premoderno, moderno y postmoderno, en relación a la composición de las tres piezas gráficas de “Naturaleza al cubo”

Esquema de obra 3. Dirección y sentido de los trayectos visuales que implican la mecánica compositiva circular, lineal y punteada de las tres piezas gráficas de “Naturaleza al cubo”.

Esquema de obra 4. Variaciones atmosféricas, lumínico - cromáticas en las cuatro distintas estaciones del año producidos por el movimiento translacional de la tierra: primavera, verano, otoño e invierno; en la producción gráfica de “Naturaleza al cubo”

Esquema de obra 5. Variaciones atmosféricas, lumínico - cromáticas en cuatro distintos horarios producidos por el movimiento rotacional de la tierra: amanecer, a medio día, atardecer y anochecer; en la producción gráfica de “Naturaleza al cubo”.

Esquema de obra 6. Tres modelos de calzado incluidos en la primera pieza gráfica de “Naturaleza al cubo”

Esquema de obra 7. Representación abstracta del Concepción espacio-temporal cíclica

Esquema de obra 8. Configuración visual de la temporalidad cíclica del tiempo premoderno en relación a la tercera pieza de producción de “Naturaleza al cubo”

Esquema de obra 9. Secuencia calendárica de los doce meses a 30°

Esquema de obra 10. Trayectoria circular de la lectura de la primera pieza de producción de “Naturaleza al cubo”

Esquema de obra 11. Módulo central

Esquema de obra 12. División por cuadrantes de la primera pieza de producción de “Naturaleza al cubo” y su correspondencia con el ciclo estacional

Esquema de obra 13. Cromatismo VS valor tonal

Esquema de obra 14. Tripletes en relación a su cromatismo

Esquema de obra 15. Elementos constitutivas de la imagen

Esquema de obra 16. Puntos o instantes congelados en la pieza primera pieza de producción de “Naturaleza al cubo”

Esquema de obra 17. Representación abstracta del Concepción espacio-temporal lineal moderno

Esquema de obra 18. Disposición general de la segunda pieza de producción de “Naturaleza al cubo”

Esquema de obra 19. Lectura de la segunda pieza de producción

Esquema de obra 20. Orden Reticular de la segunda pieza de producción de “Naturaleza al cubo”

Esquema de obra 21. Dibujo lineal de las imágenes que ostentan los 24 módulos de la segunda pieza de producción de “Naturaleza al cubo”

Esquema de obra 22. Paleta de papel coloreado empleada para la secuencialidad cromática del horario antes meridiano .

Esquema de obra 23. Paleta de papel coloreado empleada para la secuencialidad cromática del horario pasado meridiano

Esquema de obra 24. Atmosfera cromática, en relación al soporte designado y gama cromática del patrón lineal

Esquema de obra 25. Secuencialidad cromática en relación al soporte y hora designado.

Esquema de obra 26. Trayecto alterno en la lectura de la Segunda pieza de producción de “Naturaleza al cubo”

Esquema de obra 27. Línea fantasma

Esquema de obra 28. Contradicción en la direccionalidad

Esquema de obra 29. Fluencia y confluencia

Esquema de obra 30. Representación gráfica de un punto

Esquema de obra 31. Representación gráfica del tiempo puntillista

Esquema de obra 32. Configuración visual del universo puntillista en relación a la tercera pieza de producción de “Naturaleza al cubo”

Esquema de obra 33. Triangulación entre correspondencias visual del universo puntillista , la similitud biológica de un ciclo vital, y la experimentación existencial del hiperpresente del hombre postmoderno

Esquema de obra 34. Direccionalidad y pauta de la lectura de la tercera pieza de producción de “Naturaleza al cubo”

Esquema de obra 35. Direccionalidad y pauta de la lectura de la tercera pieza de producción de “Naturaleza al cubo”

Esquema de obra 36. Calzado de la tercera pieza de producción de “Naturaleza al cubo”

Esquema de obra 37. Bota izquierda y derecha del calzado.

Esquema de obra 38. Semejanza en la representación de la marcha y el vector ascendente moderno

Esquema de obra 39. Correspondencia del diseño formal del calzado con su funcionalidad

IMÁGENES DE OBRA

PRIMERA PIEZA

Imagen de obra 1a. Detalle de calzado de recreación, presente en el módulo correspondiente al mes de diciembre de la primer pieza gráfica de “Naturaleza al cubo” //Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Imagen de obra 2a. Detalle de módulo correspondiente al mes de Diciembre” //Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Módulo Central

Imagen de obra 3a. Módulo circular correspondiente a la calendarización anual celeste//Autor: Talía Rojas Domínguez // Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado y metalizado// Dimensiones: 76 cm de diámetro.

Módulos Periféricos

Imagen de obra 4a. Módulo correspondiente al mes de Enero //Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Imagen de obra 5a. Módulo correspondiente al mes de Febrero//Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Imagen de obra 6a. Módulo correspondiente al mes de Marzo//Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Imagen de obra 7a. Módulo correspondiente al mes de Abril //Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Imagen de obra 8a. Módulo correspondiente al mes de Junio //Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Imagen de obra 9a. Módulo correspondiente al mes de Julio//Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Imagen de obra 10a. Módulo correspondiente al mes de Agosto //Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Imagen de obra 11a. Módulo correspondiente al mes de Septiembre //Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Imagen de obra 12a. Módulo correspondiente al mes de Octubre//Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Imagen de obra 13a. Módulo correspondiente al mes de Noviembre //Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

Imagen de obra 14a. Módulo correspondiente al mes de Diciembre//Autor: Talía Rojas Domínguez //Técnica: acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel nacarado// Dimensiones: 90 X 58 cm.

TERCERA PIEZA

Imagen de obra 1c. Un instante jabonoso // Tercera pieza //Autor: Talía Rojas Domínguez// //Técnica: Acrílico, tinta, crayón y grafito/ Papel Metalizado Stardream//Dimensiones: 5 X 3 cm.

Imagen de obra 2c. Vista general de la tercera pieza de producción de “Naturaleza al cubo//Tercera Pieza // Autor: Talía Rojas Domínguez // Dimensiones: 80 X 50 X70 cm.

Imagen de Obra 3c. Detalle de Hojarasca en colores fríos y colores cálidos // Tercera pieza //Autor: Talía Rojas Domínguez//Técnica: Acrílico y papel sobre naturaleza muerta.

