

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“LA IDEA DE LO LEVE EN LO ESCULTÓRICO”

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA

MIGUEL ÁNGEL PEDROZA OCHOA

DIRECTOR DE TESIS:

MAESTRO FRANCISCO GILBERTO QUESADA GARCÍA

MÉXICO D.F. 2012



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“La idea de lo leve en lo escultórico”

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Miguel Ángel Pedroza Ochoa

Director de tesis:

Maestro Francisco Gilberto Quesada García

MÉXICO D.F. 2012

*A mi familia, a Sofía, a mis amigos
y a Cristóbal Álvarez Emery: mis maestros*

*Yo soy tú, tú eres yo, y estés donde estés allí estoy yo, esparcido en todas las cosas,
y desde donde tú quieras puedes recogerme, recogíendome a mí te recoges a ti
mismo.*

(Evangelio de Felipe de los Levitas)

ÍNDICE

Introducción	8
I. Acercamiento a una idea de lo leve	12
1.1 Patrick Harpur	18
1.2 Ítalo Calvino	22
1.3 Deleuze y Guattari	26
II. Lo leve en el campo de la sensibilidad artística	30
2.1 Andrey Tarkovski	33
2.2 Arvo Pärt	42
2.3 Jesús Gardea	47
III. Lo leve en el campo de lo escultórico	51
3.1 Constantin Brancusi	56
3.2 Jardín de Ryoan-Ji	76
3.3 Arjan Sánchez	86
Conclusiones	98
Proyecto	102
Semblanzas	123
Bibliografía	127

Introducción

El presente documento es resultado de una investigación con un doble propósito. Por un lado, plantear una postura y una sensibilidad frente al fenómeno artístico, tamizando intencionalmente a un grupo de autores que permiten su construcción. Por otro, presentar y ahondar en la posibilidad estructural de una investigación de artista, problematizando la metodología y tanteando sus límites.

La estructura del documento es a manera de red cuyos puntos se van mapeando de manera aleatoria; es por ello que los párrafos entre sí presentan saltos aparentemente inconexos; el salto pensado también como un acto de levedad. Lo que permite esta estructura es mostrar como todo tiene una relación de superficie. Partiendo de puntos en el mapa, se puede ir conociendo un nuevo territorio.

La red como estructura no es jerarquizante como la arbórea; por lo que su funcionamiento y organización se acerca más al de un ecosistema. La arbórea en contraparte categoriza: simula una genealogía o el sistema de una sociedad.

El índice está conformado por autores cuyas preparaciones y contextos resultan muy distanciados, lo que en el pasar de las páginas evidencia lo volátil o ubicuo que puede ser una idea. Esta distancia facilita la formación de la red o mapa; lo que da pauta para señalar las líneas imaginarias como relaciones latentes de las cuales puede eclosionar una coyuntura que aclara, redefine y da dimensión a la topografía del territorio.

Los autores son únicamente vectores cuyo valor se adjudica desde dicho enfoque, sin querer simplificar ni usarlos como ejemplos desde su totalidad (ni siquiera en piezas específicas, pues es más bien un

rasgo). Ellos son detonantes pues reflejan y apuntalan, al ser transpolados, esa postura y sensibilidad personales. Porque son necesarios, son espejos; es decir, resultan imprescindibles porque se consideran íntimos; lo que deriva doble compromiso.

Esta estructura, que va a tientas de lo conocido hacia lo desconocido, exigió un modelo fuera de lo habitual en las investigaciones. El camino sucedió a través del ensayo. El ensayo es duda y acepta a la intuición como uno de sus instrumentos; trata de definir y cuando llega a un límite aparente recursa: muestra sus caminos, vuelve sobre los mismos para llegar a otros tantos. El ensayo conecta poesía con un fenómeno tangible. El ensayo conecta. Desdobra, religa y sugiere. Provoca y argumenta, sin presentar pruebas científicas. No trata de resolver de manera racionalista ni experimental un problema artístico: la disertación no es filosófica; es sensitiva. Las palabras de aquí, no buscan ninguna comprobación científica.

El primer capítulo da dirección y soporte, establece el juego de la estructura y construye *un* sentido y *un* concepto de la idea de lo leve, es decir, sin negar la existencia de otros tantos.

El segundo, aborda, con todas las referencias y marcos teóricos del primero, el campo de la sensibilidad artística. Al orientar hacia esta perspectiva, lo que se hace es especificar el lugar por el cual se moverá el tercer capítulo.

El tercero, *lo leve en el campo de lo escultórico*, completa el mapa. En él se ejemplifica cómo es que lo leve toma parte en lo escultórico y así le posibilita un enfoque para abreviar y luego redefinirse. La relación entre lo leve y lo escultórico es marco para formular un panorama peculiar; tanto en la teoría (investigación, reflexión, etc.), como en la práctica (el ciclo del fenómeno artístico: artista-proceso-creación-perceptor-vivencia-...).

El lenguaje sólo es una parte de la realidad, por lo tanto, a través de él se pueden describir sólo algunos sentidos. Ante su precariedad, el esfuerzo para hacer aparecer y compartir acercamientos a una concepción individual es obligatorio.

Es necesario reconocer las vías de exploración que el artista puede abrir al profesionalizarse como investigador. Dichas disertaciones son tanto nuevos instrumentos para la producción de obra artística, como

el despliegue lógico y sensible (lo que resulta esclarecedor) de un fenómeno: la documentación del enfoque y de la construcción a través de la sensibilidad. El documento deviene en postura personal y la producción artística, en este caso, en una de las consecuencias.

En el ámbito académico se ha confundido el término *investigación*, con el término *justificación*. La *investigación* desarrolla y promueve la fragua, o el encuentro con algo nuevo, desconocido. La *justificación* busca explicar la existencia de un proyecto a través de argumentos que generalmente desconocen la causa verdadera.

De la investigación se obtendrán resultados concluyentes; sus consecuencias a corta distancia serán más dudas y un proyecto que vendrá hasta después de las conclusiones.

I. Acercamiento a una idea de lo leve

Cuando se habla de la idea levedad, se hace referencia a la disposición del artista en el tratamiento de una pieza artística que la vuelve fina y sutil.

Esta idea es presentada como enfoque para abordar la pieza desde su creación, aunque también queda abierto para utilizarla en la asimilación que vendrá desde el perceptor ante cualquier obra. La levedad es un modo, un carácter, un estado de ánimo, un campo, entre otros tantos que se pueden también valorar.

Por su naturaleza de idea es volátil, subrepticia a veces; comunica con otras ideas y con otros terrenos; alveolo en intercambio, apertura, umbral; horadaje, conexión, aislamiento y reincorporación. *Expansión* en los cuatro puntos (o los que se quieran creer que son); *dilatación* en el tiempo, *silencio* en las ondas, *tranquilidad* en el movimiento, *misterio* en los campos rojos: camino del pensamiento; mapas de sombras densas que ya se derriten hacia sus opuestos si se le toma dual, hacia su correspondencia si se le toma como relación¹. Allí se encuentra, viva; en un flujo imperceptible hacia otra cosa. La idea es un terreno que colinda con otros; de la intimidad de sus fronteras nacen nuevas variaciones.

El interés puesto en dicha idea deviene de un hartazgo íntimo hacia lo obvio y lo pornográfico², pues resulta castigador y sobre todo reiterativo. No se atisba a formular un camino totalizador; y menos a la producción de obras con objetivos bien intencionados. Ortega y

¹ Gregory Bateson en su libro *Espíritu y naturaleza* habla de la *pauta que conecta*, término que aplica al análisis comparativo de los cuerpos: por analogía o correspondencia y no por su forma.

² En su sentido de obsceno, obvio, saturado, explícito, redundante, vacío.

Gasset, en su ensayo *La deshumanización del arte* (1925) escribe: “Si el arte estuviera para redimir al hombre sólo podría hacerlo salvándole de la seriedad de la vida y restituyéndole a una inesperada adolescencia”. Sólo así.

“El que ve (en su sentido atento y profundo) es el que revela”³ (González, 2001, p. 141) el que revela es el que tiene la habilidad para dar el fruto sustraído de la realidad en una dimensión y si se quiere cosmos nuevo. Dicha transpolación de la realidad, implica tanto el enfoque como la construcción de la pieza, y señala al perceptor un fenómeno antes apenas perceptible; por lo que ese cosmos nuevo, para ser asimilado debe ser fuerte en su presencia.

La pretensión no es que el peregrino camine sobre la sombra de esta visión para ya no quemarse los pies, sino que se vuelque hacia los pasos perdidos de cada artista.

Habrá, con el pasar de las páginas, las referencias a obras que han de completar el sentido dado a la idea de levedad, pues ésta ha sido desarrollada por ciertos autores como laxitud cuya consecuencia es la pereza, o más contrastante aún: el peso de la existencia para una vida mediocre. Su calidad colinda más bien con el silencio, el misterio y con una suerte de microdinámica, de una aparente quietud que está en expansión.

Es como una cuña, la obra leve; su presión es gradual. La pregunta inicial ya atisba la respuesta. Fisura al conocimiento o a la dirección definida como pensamiento. Es como un desprendimiento de lo cotidiano que sutura a la vez; desprendida la obra, por su calidad de acto volitivo vuelto materia. Sutura porque es vínculo y reconexión con las posibles condiciones del perceptor.

Varias veces he aplicado ya a la obra de arte la metáfora de un ‘modo de nutrición’. El llegar a implicarse en la obra de arte comporta, a no dudar, la experiencia de desprenderse del mundo. Pero la obra de arte por sí mismo resulta un objeto vibrante, mágico y ejemplar que nos devuelve al mundo de

³ Mario González Suárez intitula así a su ensayo, en el que habla acerca de la obra de Jesús Gardea.

alguna manera más receptivos y enriquecidos. (Sontag, 1961, p. 57).

Parte de la angustia del artista, deviene de la necesidad de encontrar un camino, no para hallar la verdad, sino para reducir el tiempo en el que la experienciación⁴ se desenvuelve, es decir, concentrar la vida, no para comprenderla (abarcarla) sino para poner en marcha los procesos vitales y así enriquecerla. Esa diría que es su función, catalizar y revelar en el perceptor su condición, o parte de, por medio de dicho camino: la obra.

Concentrar la vida, pero ¿de qué manera? Se discierne en estos campos algunos estados anímicos. Unos considerados eróticos (relacionados a la vida y al sentir), otros considerados tánaticos (relacionados a la muerte, a la frivolidad y al intelecto): ambos se pueden conjugar con la exageración (abundancia, éxtasis, catarsis, extremos); o con el equilibrio (contención, seriedad, punto medio, análisis). Cualquier conjunción tiene sus distintos alcances. Las distintas posibilidades van desde un grito carnavalesco, felliniesco, un canto festivo a la vida, hasta una violencia escatológica intolerable. Para fines de esta disertación lo conveniente es vislumbrar las consecuencias de una exageración contenida, un canto intencional premeditado de cauce desconocido, una vida amorosa con conciencia de muerte. Un amor inmarcesible por su muerte o por la muerte.

La diferencia entre el intelectual y el artista:

El que es intelectual cree que sabe cómo es la realidad, comulga con la realidad que dan los medios y tarde o temprano asume el discurso oficial. Por su parte, el artista no sabe lo que es la realidad y este reconocer que desconoce el entramado de la realidad es lo que lo obliga a indagar acerca de cómo está hecho el mundo y cuál es el papel del hombre dentro del mismo. (González, 2008).⁵

⁴ Apuntes de la clase con el maestro Francisco Quesada García. No es lo mismo experiencia que experimento. La vivencia se experimenta.

⁵ Está indagatoria no se agota, su fruto es fuente de otras nuevas. Cuando se reproduce el discurso de los medios, lo único que se modifica es el lugar de

Es necesario advertir que en las aparentes contradicciones es donde mayor fuerza ha de cobrar la argumentación; el campo es amplio y si se buscan rizomas no se les encontrará libres de tierra, ni a la tierra libre de microorganismos; entre más paranoicos nos devuelva el texto a la realidad, tanto más será la conciliación entre texto y vida. Paranoia en el sentido de entender un todo orgánico hasta llegar a sus dimensiones moleculares. Paranoia en el sentido de ver tierra y no mugre, ver relaciones que existen por contaminación (liberando a este término de su negatividad). Cuando deja de ser aparente la contradicción, esta ya formó parte del plan. Si se buscan razones, al encontrarlas éstas huirán descalzas de prudencia: con pies de locura. Se cabalga ahora sobre el camino de la poesía, en su sentido romántico, en su sentido serio, en su sentido de creación, menos en su sentido solemne. El peligro de esta paranoia es que se pueda tomar como una visión segmentada; habría entonces que entenderlo como una visión integral en la que se vincula la parte como el todo y en el todo⁶.

Como todas las ideas, ésta se presenta como una idea difícil de fijar y de analizar desde una sola perspectiva. La riqueza de las ideas es su movilidad, su capacidad de adaptación, construcción y huida hacia otros territorios. Se presentan como dirían a dúo, Félix Guattari y Gilles Deleuze (en *Mil Mesetas*), *rizomáticas*, alrededor, por encima del hombre (no de la consciencia); es decir, fuera del ser.

La única forma de atraparlas es cazándolas en las mismas direcciones en las que un topo construye sus túneles; mapeos constantes para comprenderlas o intuir las; y así utilizarlas, transformarlas, problematizarlas para así construir una posibilidad nueva.

la información; siendo ésta de por sí una saturación a nivel masivo, impuesta y que se tiene que crear.

⁶Cfr. Edgar Morin habla de un principio hologramático el cual se refiere a un tipo de organización en el que en la parte está inscrito el todo y que por ello se puede regenerar de una parte el todo.

Por todo ello, el primer capítulo está planteado, siguiendo las relaciones de *Mil Mesetas*: a manera de bucles; desde distintos autores, para allanar así la idea en disciplinas aparentemente disímiles. Sería poco ilustrativo presentarla desde la abstracción pura.

Se desarrollará pues, desde la perspectiva alquímico-espiritual (Patrick Harpur), desde la perspectiva orgánica-rizomática (Guattari-Deleuze) y desde la ficción (Ítalo Calvino). Un místico conocedor de las mitologías y de la alquimia, un par de filósofos lúdico-anarcos, y un literato.

Dichos modelos serán agenciamientos para aterrizar, potenciar y catapultar el planteamiento hacia otra cosa, cosa desconocida: cabe la pretensión a modo de aislante ante el prejuicio de ser esto un análisis grumoso y predecible.

Las ideas no son realmente nuevas. Su distinción radica en el reconocimiento de esas ideas que han querido ser olvidadas por el mundo racional y literalizador del siglo XX (también gobernado por mitos). “El mundo que vemos, es el mito en el que estamos”; de nosotros depende distinguirlo para reconfigurarlo en otro. Tomar consciencia del mito que se vive significa abstraer parte del destino propio; de ahí que el mito pueda devenir otro.

La propuesta de Harpur es la construcción, o reconstrucción de un ojo sutil que mira no sólo objetos sino metáforas, no sólo signos que pueden traducirse al lenguaje sino misterios que son síntesis en constante expansión, que nos abarcan y nos sacan a flote cuando se consideran sus analogías (propias del esteta).

Propone la reconstrucción de una imaginación leve (una doble visión) pues observa que el estado del hombre occidental actual es pusilánime:

La despersonalización, no es en otras palabras, una condición médica. Es como una visión, pero una visión en la que el mundo se vuelve aburrido, rancio, vano e inútil(...) El obstinado rechazo del alma y sus imágenes por parte de los padres del desierto condujo a un estado llamado *acedia* o *acedía*, una especie de apatía que describían con frecuencia en términos de sequedad espiritual. (Harpur, 2006, p. 423).

Siendo ésta una empresa álmica, los defectos del mundo actual que señala, conciernen no a un problema objetivado, sino a un mito que pertenece al de un héroe trágico. La conversión del himno de Hefesto, en el cual se agradece la existencia de las herramientas para la superación del artesano y por ende la construcción de la civilización, al mito de Pandora, en el cual la tecnología se vuelca

irrevocable sobre el humano, evidencia la inmortalidad de las estructuras mitológicas sobre las épocas que más han evitado el pensamiento mítico. Dichas estructuras, vulgarmente, en este siglo, serían pasadas como simples eventos connaturales al ser que se mueve⁷.

La posibilidad alquímica (entendida como una posibilidad de transmutación a través de la imaginación) que abre Harpur en este libro, (considerado ya de la cadena áurica), orilla a comprender los fenómenos y los sucesos con agudeza; reconociendo sus estructuras, se encontrara por un lado su belleza y por otro su solución, la cual puede venir de la percepción de signos provenientes del inconsciente.

Para él, el alma es el atributo más leve y frágil, pues tiene que sobrevivir como una pequeña llama insuflada desde el centro de nuestro cuerpo entre la hostilidad de la materia y la gravedad.

Las personas de cierto temperamento han sido siempre, especialmente sensibles a la gravedad. Los gnósticos sentían en cada fibra de su ser la trampa mortal de la grosera y pesada materia. Era la gravedad la que hacía que su carne sofocante se apretara cada vez más en torno a la débil chispa del alma, lo único que podía escapar a la gravedad y volar de nuevo hacia su fuente en la luz divina. (Harpur, 2006, p. 263).

El conocimiento de los gnósticos era la consecuencia de un viaje místico a través de los desiertos lo que lo hacía *tan íntimo como un matrimonio*. En el siguiente párrafo, en el mismo sentido, hace una crítica al método científico:

(...) es una herramienta innegablemente poderosa, pero su objetividad es una inversión deliberada de esa apasionada participación gracias a la cual realmente llegamos al conocimiento. Su desapego lo descalifica para el viaje esencial de autotransformación, sin el cual el conocimiento permanece vacío y cerebral. La cognición mata la sabiduría, como el vouyerismo del astrónomo falsifica la visión del gnóstico.

⁷Cfr. *Tiempo y Narración* de Paul Ricoeur.

La búsqueda del sitio de la consciencia, el alma y otras consideraciones: prolongaciones del espíritu: en todo su sentido: abstracciones de la mente, valga, ha sido interminable. Lo que se sabe y es cierto, es que no están en el sistema orgánico sino que se depositan fuera de él (como abstracción no como localización), porque sobrepasan al entendimiento. Hablando de lo fijo y lo volátil, y de sus respectivas conversiones de uno a otro;

El espíritu no vivirá en el cuerpo, ni estará en él (...) Hasta que el cuerpo se haga sutil y ligero como lo es el espíritu (...) entonces se mezclará con los espíritus sutiles y se embeberá en ellos, de manera que los dos se harán uno y el mismo (...) de este modo el cuerpo se convertirá en una cosa espiritual fija (...) (Bacon, F. citado por Harpur, 2006 p. 225)

Dicho proceso, añade Harpur, se define en la química, como destilación de reflujo; con la diferencia de que los procesos químicos son procesos materiales y los procesos alquímicos conllevan metáforas e imaginación.

(...) la desgracia de la materia ha consistido en ser el vehículo principal de la perspectiva literal (...) De tal manera que la tarea oculta de la Obra, tal como descubrió Jung, estriba en liberar a la materia de la opacidad del literalismo a través de la *destilación* y la *volatilización*, con el fin de hacerla transparente al alma en un nuevo *cuerpo sutil*, que es la imaginación. (Harpur, 2006, pp. 226-227)

Tales relaciones llaman al hombre a mi(s)tificar su condición, a alzarse ingrátido sobre los conflictos y revertir sus efectos con la misma inercia. No está por demás, mencionar que dicho enfoque libraría a la Historia de su carácter solemne y aburrido, pues sería aceptarse como una ficción (siempre lo ha sido) digna de convertirse en literatura; y aceptarse también como devenir cíclico (Uroboros⁸) en el cual los nombres de personajes y las fechas resultan prescindibles.

⁸ Símbolo y estructura del tiempo del mito, utilizada en la narrativa, representada (por varias culturas antiguas) con una serpiente o dragón que se come la cola: el tiempo no es lineal sino cíclico, por el cual se da un eterno retorno, un eterna repetición de los eventos. En su libro *Mysterium Coniunctionis* C.G. Jung (p. 353) dice “Al mismo tiempo, este proceso circular

El mito de Perseo es considerado por Ítalo uno de los más bellos y lúcidos ejemplos para presentar su idea sobre lo leve: Perseo victorioso, coloca la cabeza de Medusa bocabajo, sobre unas hojas, para resguardarla de la arena de la playa; cuando vuelve de bañarse encuentra que las hojas se han convertido en corales.

es explicado como un símbolo de la inmortalidad, es decir, de la constante auto-renovación, pues se dice del uroboros que se mata a sí mismo, se da vida a sí mismo, se fecunda y da luz.” Líneas atrás dice:” Ya en el modelo del uroboros está presente la idea de devorarse a sí mismo y formar un círculo consigo mismo, pues los alquimistas más sensatos tenían claro que, en cierto sentido, la *prima materia* del arte es el hombre mismo.

En su libro *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ítalo describe la levedad como un enfoque e instrumento para evitar en la vida y en el arte la confusión, la pesadez y la opacidad. Claramente da su valor y sus razones a la pesadez sin menospreciarla.

Si quisiera escoger un símbolo propicio para asomarnos al nuevo milenio, optaría por éste: el ágil salto repentino del poeta filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva, rabiosa y atronadora pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de automóviles herrumbrosos. (Calvino, 2002, p. 27)

Irritación y/del peso son factores que pretende diluir:

En los momentos en que el reino de lo humano me parece condenado a la pesadez, pienso que debería volar como Perseo a otro espacio. No hablo de fugas al sueño o a lo irracional. Quiero decir que he de cambiar mi enfoque, he de mirar el mundo con otra óptica, otra lógica, otros métodos de conocimiento y de verificación. Las imágenes de levedad que busco no deben dejarse disolver como sueños por la realidad del presente y del futuro... (Calvino, 2002, p. 23)

Toda la realidad del sujeto está determinada por su estado de ánimo, su actitud y su conciencia.

Estos ejercicios de ensoñación, se presentan como reverberación del Gaston Bachelard que escribe la *Poética del espacio* (2005); en el cual se deja embelesar por el ensueño, dejándolo ser parte de la realidad: “La fenomenología de la imaginación pide que se vivan directamente las

imágenes...como acontecimientos súbitos de la vida.” (p. 59) Aunque Calvino, desde su racionalismo, no quiere fascinarse por la imagen, por esas *fugas al sueño*, el camino de ambos no cambia mucho. Ya ni siquiera es discutible si la imagen tiene que vivir o no, son lo mismo para fines prácticos o imprácticos. Así, cuando los poetas citados por Gaston, en vez de habitar una casa en medio del ruido citadino, dirigen un navío en medio de la tempestad Ítalo prefiere volar como Perseo para abstraerse del peso, atendiendo más al cambio del enfoque. Insistencia: ¿Qué tanto puede diferir uno del otro si los dos implican un deseo de cambio?

Es, precisamente un modo de organización la que se plantea, es ser espora y no raíz. Estar es estar sobre todo; deslizarse en una fuga de elegancia inglesa hacia un terreno más sobrio, desde el cual se menosprecia y devalúa el problema por haberse alejado uno de él, imperceptiblemente, y comprender así que la molestia se daba por la situación, el punto en el mapa desde el cual se avizoraba pared y no escalón; maleza y no yerbajos.

Hablando sobre *La insostenible levedad del ser* de Milán Kundera recalca:

El peso del vivir está en toda forma de constricción: la tupida red de constricciones públicas y privadas que termina por envolver toda existencia con nudos cada vez más apretados. Su novela nos demuestra cómo en la vida todo lo que elegimos por su levedad no tarda en revelar su propio peso insostenible. (Calvino, 2002, p. 23)

Reajusta el aparente autosabotaje: “Quizá sólo la vivacidad y movilidad de la inteligencia escapan a esta condena (...)” (p. 23) Entonces, la virtud de la levedad radica también en la inteligencia: es un movimiento ágil que evita la hecatombe sin que en el exterior se adviertan ni las circunstancias ni la esquivada. La asocia con la *precisión* y la *determinación*, no con la *vaguedad* ni el *abandonarse al azar*. Esto significa que no *elegimos las cosas por su levedad* sino que las elegimos con levedad disfrazándolas ligeras. Tal vez, en algunos casos, tendríamos que ser más simples y primordiales.

No se contenta con dar ejemplos literarios; se va al territorio de la ciencia y la tecnología:

Hoy todas las ramas de la ciencia parecen querer demostrarnos que el mundo se apoya en entidades sutilísimas, como los mensajes del ADN, los impulsos de las neuronas, los quarks, los neutrinos errantes en el espacio desde el comienzo de los tiempos... Además la informática. Es cierto que el software no podría ejercitar los poderes de su levedad sin la pesadez del hardware, pero el software es el que manda, el que actúa sobre el mundo exterior y las máquinas... La segunda revolución industrial no se presenta como la primera, con imágenes aplastantes de laminadoras y coladas de acero, sino como los bits de un flujo de información que corre por circuitos en forma de impulsos electrónicos. Las máquinas de hierro siguen existiendo, pero obedecen a los bits sin peso. (Calvino, 2002, p. 23)

Su justificación literaria para la aparición de la tecnología en su ensayo resulta innecesaria, aún así lo hace, para regocijo de sus estructuras: citando la visión atomista del poeta Lucrecio.

Es así como Ítalo aclara e identifica en el terreno de la literatura las formas en las que se puede presentar la idea:

-Un aligeramiento del lenguaje mediante el cual los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso, hasta adquirir la misma consistencia enrarecida.

-El relato de un razonamiento o proceso psicológico en el que obran elementos sutiles e imperceptibles, o una descripción cualquiera que comporte un alto grado de abstracción.

Cacumen que opera en la reflexión: Distensión para allanar y agudeza para resolver.

-Una imagen figurada de levedad.

Resumidas las cuentas y expuesto ahora el cerro queda horadar por otras líneas.

La estructura que se plantea desde el inicio del libro *Mil Mesetas* es una no-estructura, un rizoma que deroga al pensamiento arbóreo. Un modelo que se va dibujando por las líneas de la avispa polinizadora con respecto a la flor y las demás flores.

Se presentaría entonces la formación de una conciencia eólica, la cual obedece a un conocimiento a través de la superficie. La conciencia eólica se transporta por territorios indeterminados e incognoscibles debido a su ruta. Tiene la capacidad de abarcar y dejar peinado el asunto, mapea, une puntos sobre el plano. Aparece otra que participa horadando en la tierra. Cada idea, cada concepto, es distinto, autónomo, pero también complementario; ninguno es más intelectual, ninguno es huero. La superficie es lo que conecta.

A lo largo de los capítulos van definiendo conceptos como velocidad y lentitud, lo liso y lo estriado, pensamiento nómada y sedentario, lo imperceptible lo molar y lo molecular. Estrategias lentas o veloces, triangulaciones desequilibrantes, fuerzas y retenciones, flujos desconcertantes que recorren un territorio caótica y orgánicamente.

Mil mesetas, mil dunas diría la multiplicidad de este escrito, es un manojo de ensayos filosóficos en los que las arenas entran en un éxodo en forma de rizo.

Hay dos tipos de dunas clasificadas por su topografía: las que se depositan en un accidente topográfico definitivamente llamadas parasitarias y las libres.

El desplazamiento de una duna libre presenta un fenómeno físico que puede aparecer en cualquier otra circunstancia. Es por eso que resulta insuficiente y sin criterios seguir utilizando el término *alegoría*, en todo caso se hablaría de un devenir-molecular. El devenir molecular según

Deleuze y Guattari es el que genera dichos cambios que a escala del hombre resultan imperceptibles. Es ahí donde se dan los cambios y no en lo molar. La particularidad del fenómeno radica en su dinámica: al tiempo que se mueve la duna se modela, cambia su configuración y sin embargo sigue siendo la misma.

No hay estruendos. El cambio toma partido callando.

Lo sugestivo aquí es la maleabilidad y flujo de lo que aparenta ser pesado. Es lo imperceptible del proceso del que habla Harpur: hacer volátil lo fijo. Dicho pensamiento orgánico tiene una gran ligazón con la alquimia y con ideas tomadas por los taoístas pues la comprensión del todo y de la parte siempre son una continuidad con límites borrosos y finalmente disueltos: mapeado como el lugar donde el alveolo y la molécula de sangre intercambian gases: umbral del trasvasamiento íntimo e imperceptible pero ubicable.

Para ellos lo que distingue a un ser de los demás son sus relaciones de velocidades, rapidez y lentitud, de sus movimientos y sus reposos. Cuando las velocidades y las lentitudes son otras es porque otro cuerpo las contiene o simplemente porque se da un devenir.

(...) todos los devenires son moleculares; el animal, la flor o la piedra que devenimos son colectividades moleculares... no formas, objetos o sujetos molares que conocemos fuera de nosotros, y que reconocemos a fuerza de experiencia o de ciencia o de costumbre... devenir mujer no es imitar ni adquirir la forma femenina, sino emitir partículas que entran en la relación de movimiento y de reposo, o en la zona de entorno de una microfeminidad, es decir, producir en nosotros mismos una mujer molecular, crear la mujer molecular. (Deleuze y Guattari, 2008, p. 277)

Los devenires reflejan las condiciones y contextos de cada ser. La revolución es el resultado de un devenir molecular en el colectivo, por ejemplo.

Conceptos sobre el arte según Deleuze y Guattari

El arte conserva y se conserva en sí (...) Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de afectos y perceptos (...) Los perceptos ya no

son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de las palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí. (pp. 164-165)

Es entonces el artista un decodificador y recodificador de las sensaciones (que hacen las veces de lenguaje); ese es su trabajo. Construye nuevas posibilidades a partir del conocimiento de esos afectos, perceptos y bloques de sensaciones: componentes moleculares implicados en rizomas.

Antes de que el dúo plantease la pregunta “¿Cómo hacer para que un momento del mundo se vuelva duradero o exista por sí mismo?” Virginia Woolf había ya contestado “Saturar cada átomo (...) eliminar todo lo que es escoria muerte y superficialidad (...)” Aquellos continuaron “(..)todo lo que se adhiere a nuestras percepciones corrientes y vividas, todo lo que constituye el alimento del novelista mediocre, no conservar más que la saturación que nos da un percepto. “ De una obra henchida de figuras y de cosas sólo se puede esperar una desatención del perceptor. Entonces, el fenómeno se presenta leve y sintético, concentrado y abierto.

Para ellos no existe la representación en el arte, esto nos lleva a reflexionar cuál es la posibilidad del arte mimético sabiendo que el problema no es meramente la técnica y la gracia al copiar, y por otro cuál es la búsqueda y la posibilidad de la abstracción en el arte sabiendo que no es un simple ejercicio de la ocurrencia y el accidente.

II. Lo leve en el campo de la sensibilidad artística

Este segundo limen conduce necesariamente al campo del conocimiento artístico.

Andrey Tarkovski, Jesús Gardea, Arvo Pärt. Vínculo, modo, acercamiento distanciamiento y asimilación.

Un cineasta, un cuentista y un músico. Como tales, los intereses convergen: en el tratamiento de los bloques de sensación:

- A través del tiempo: duraciones prolongadas o instantáneas
- A través de los medios: el modo de emplear los instrumentos disponibles para cada uno.

Estas abstracciones (los bloques) son, sin vacilar, el objeto a construir por medio de una anécdota. Es decir, las historias son un mero pretexto para contener los bloques. A pesar de sendos instrumentos las ideas escurren por compartimentos secretos: campos abiertos.

Para aterrizar los conceptos filosóficos, hay que desplegar con erenzimas el modo en que están pensados y desarrollados los tiempos y los medios en las obras.

La conciencia cósmica es consecuencia de la observación de los ritmos y los ciclos naturales; por ende es consecuencia (en primera instancia) de las disposiciones estructurales del hombre: el lapso entre latidos, las velocidades, el lenguaje, su verticalidad, etc.; lo que deriva en una percepción específica. El mito es producto de esa conciencia cósmica, si no es que surgen a la par, esto significa que el mito, tal como Carl Gustav Jung lo describió, es una estructura mental innata. Sin embargo, las sienes no están atornilladas al cabezal; y gracias a Ello la personalidad redime, con rebotes, desmadejamientos y

modelajes, por sus particularidades (en un proceso ostensible y deseadamente oculto) al Hombre, al creador. Al tiempo que la obra salva *crea a un sujeto inesperado*⁹. La mente se somete a esa convención involuntaria (la estructura connatural), luego se arredra para que mediante su propia alquimia se consiga el oro, otro oro. Las ideas contienen al Hombre, el Hombre resuelve devolverlas avatar: en el Hombre las ideas no encuentran eriales.

Para criterio de muchos ellos son *místicos*. ¿Cuál es la condición, o si se quiere ser místico: el llamado, para devenir *místico*? La calidad de *místico* se da por el tiempo dedicado a contemplar los eventos: la importancia y curiosidad con que se trata el fenómeno, una curiosidad interesada en las dudas (irracionales, espirituales, divinas), alejada de todo dato y toda respuesta racional. La comprensión nacida del recogimiento engendra el inicio de unas construcciones cuyo final no se conoce, acaso se intuye: *Uno no se adapta a un modelo, sino que monta un caballo*. Comprensiones y actos basados en la fe de acertar en lo que se ignora¹⁰ (lo ignorado no es lo mismo que lo ajeno). Estos discernimientos son algunos de los que aparecen en las duraciones esenciales de las obras de estos tres autores, discernimientos que en gran medida resultan percepciones. Sacros profanos naturales sobrenaturales: el misterio es síntesis¹¹.

¿Cómo son nuestros tiempos y como los plantean ellos? Son gratos tal vez porque nos desaceleran. El trastocar el tiempo del tiempo para alargarlo, es un instrumento cuyo esfuerzo imaginativo purga la mente de ruido y da nuevas texturas a los fenómenos en su ralentización. Dicho esfuerzo acendra y enrarece las cosas por el cambio de sus propiedades, ya sea en su movimiento o en su vibración de objeto. El acendramiento se da por el vínculo tácito que tiene la lentitud con la sencillez y la claridad.

⁹ Apuntes de la clase con Mario González Suárez.

¹⁰ En su poema *Continuidad* Jaime Torres Bodet dice: .../No es el olvido. / Es una paz más tensa, / una fe de acertar en lo que ignoro; / algo -tal vez- como una voz que piensa/ y que se aísla en la unidad de un coro. / ...

¹¹ Respuesta de Luis Buñuel cuando le preguntaron por el contenido de los costales que aparecen en *Ese oscuro objeto del deseo*.

Al cine, Deleuze y Guattari lo definen como bloques de movimiento-duración.

El bloque de sensaciones en el cine de Tarkovski fue bordado siempre desde la poesía considerada por él como *la formulación nítida de lo innombrable*: el grado de apertura de la fisura es tal que allana al cuerpo como un nuevo umbral; fisura en la que se deja de ver sólo a Dios en todo: se ve la vida en la vida en la que aparece la naturaleza, la cosa cada una, y además Dios; presenta la vida como bloque total de sensaciones: un estado: libertad en distensión: alcanzado mediante esfuerzos de origen espiritual. Es un decir *alcanzado* porque tan pronto se llega, hay una revuelta gnóstica, que busca reinventar otro camino hacia una perfecta emancipación. Lo innombrable habita en los intersticios, en los espacios, en los tiempos y en su misma relación que hay entre ellos. Existe el modo dramático y material para presentar lo innombrable.

Así el caso, se disciernen tiempos paralelos que convergen. Puntos álgidos. Corre uno que es el narrativo: la anécdota y el modo en que se va soltando información: tiempo del guionista con valoraciones del director. Otro, perteneciente al personaje: velocidades y lentitudes que lo van volviendo verosímil: es decir, el personaje como entidad autónoma, presenta un carácter y una cosmogonía personal. El tercero se va desprendiendo del primero intencionalmente: la sensación del tiempo en el perceptor.

Las tramas levitan (*El Espejo, Sacrificio, Andrey Rublev, Solaris, Stalker, Nostalgia*) en un síncope imperceptible por su naturalidad, levitan sin requerir justificaciones perversas para el perceptor. Al perceptor se le trata como a un viejo conocido pero posicionado en medio de una situación inquietante (por no dominar la lógica interna): nunca la dominará porque es tan claro, tan incompleto: esa claridad y esa

incompletitud da certeza de lo abstruso, dicha certeza cierra la posibilidad al obstáculo y falsedad de las interpretaciones¹².

Pongamos por caso que yo quiero que el tiempo fluya en los cuadros dignamente, independientemente, para que nadie del público sienta que se está coartando su percepción, para que pueda, por decirlo así, dejarse hacer voluntariamente prisionero del autor, al darse cuenta de que aquello de que trata la película es suyo también, asimilándolo, introduciéndolo dentro de sí como una experiencia íntima y nueva. (Tarkovski, 2005 p. 135).

¿Cómo es que la trama levita? Está insertada en un tiempo urobórico y está construida con o como mitos: *Sacrificio*: la redención del mundo a través del amor (entre un par de paganos santos): los amantes levitan por sinergia. Cristo o el nahual que cruza el río y baja al pagano al pozo de los deseos profundos, a esos infiernos o limbos: *Stalker*. Un cosmos o el recuerdo de un cosmos paralelo en el que los recuerdos son redivivos; la continuación de una parte del pasado empalma con el presente: *Solaris*.

No se piensa, no se construye a partir de una base teórica y arbitraria, sino que esto nace espontáneamente en la película, como respuesta a la concepción innata que el director tiene de la vida, a “su búsqueda del tiempo”. Creo que el tiempo debe fluir con independencia y dignidad, sin alboroto, sin prisa. (Tarkovski, 2005 p.134).

Esculpir el tiempo, como nombró a su libro. El tiempo urobórico no pertenece a un espacio imaginario, “las obras viven en el tiempo porque el tiempo vive en ellas” (Deleuze y Guattari, p. 165) es entonces así que el arte logra su función de conservar.

Los mismos personajes son ligeros y pueden caer sin aflicciones, son agraciados: Todos los movimientos naturales del alma están controlados por leyes análogas a las de la gravedad física. La única excepción es la gracia. La gracia llena espacios vacíos, pero sólo puede entrar cuando hay un vacío

¹² La interpretación teórica e intelectualizada dista mucho de la interpretación singular a través de la experiencia personal.

para recibirla, y es la gracia misma la que permite la creación de un vacío. La imaginación está en continuo funcionamiento llenando todas las fisuras por las que la gracia pudiera pasar. (Simon Weil citado por Sontag, S. 2005, p. 249)

En boca de Andrey: “La meticulosidad del director en el registro de los estados anímicos logran una amplitud y un alcance en la expresión sorprendentes”.

La cámara, simplemente siguiendo a los personajes absorbe gracia y el ritmo adecuado. No hay una puesta en escena artificial y con significados a resolver, como, él mismo señala, en el cine de Eisenstein.

¿Cómo es que el director sitúa al perceptor ahí adentro?: La cámara se mueve como en primera persona, movimientos de perro o de humano; convive pues el aparato como otro. Se puede ver el rostro del personaje a centímetros del ojo: la cámara: se siente su desplazamiento natural. El perceptor viaja en monorriel con el Stalker, con el científico y con el escritor. Uno mismo es el que camina entre los árboles, el que se refleja en los ríos, el que duerme sobre tierra húmeda entre charcos.



Fig. 1. Mosfilm. Tarkovski, Strugatski. Tarkovski, Andréi. *Stalker*. 37 min: 58 seg (Disco 1). 1979: URSS.



Fig. 2. Mosfilm. Tarkovski, Strugatski. Tarkovski, Andréi. *Stalker*. 13 min: 57 seg (Disco 2). 1979: URSS.

Entonces, el bloque de sensaciones, empieza a revelarse como una urdimbre, ya no como un mazacote: Unidad y congruencia.

Toda labor creativa lucha por la simplicidad, por una expresión perfectamente simple, y esto significa sumergirse hasta el fondo mismo en donde la vida se recrea a sí misma. Esa sin embargo es la parte más dolorosa del trabajo creativo: encontrar el camino más corto entre lo que uno quiere decir o expresar, y su reproducción definitiva en la imagen terminada. La lucha por la simplicidad es la búsqueda dolorosa de una forma adecuada para la verdad alcanzada. Uno anhela ser capaz de lograr grandes cosas economizando medios. (Tarkovski, 2005, p. 126).

El dolor resulta del esfuerzo de sustraer lo simple de lo obtuso y grosero. Se sustrae para no aturdir los sentidos, para no empalagar, para hacer perceptible en esa marea suave y caudalosa los restos de aerolitos: la complejidad de su

constitución. “Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo que podamos ver en detalle el objeto” (Sontag, 2005, p. 39).

Bálsamo para las saudades.

El artista debe conservar la calma: no tiene derecho de mostrar lo que siente, con lo que está comprometido; no tiene derecho a arrojarle a la cara todo esto al público; toda excitación en cuanto al tema, debe sublimarse en una calma formal olímpica: es la única manera en que un artista puede hablar de las cosas que lo excitan. (Tarkovski, 2005, p. 87).

La superficie del túnel está embalsamada. Palmadas en la espalda. Viaje y sosiego.



Fig. 3. Mosfilm. Tarkovski, Strugatski. Tarkovski, Andréi. *Stalker*. 43 min: 57 seg. 1979: URSS.

Andrey Rublev decide, después de meses de ensimismamiento, con las paredes en blanco, no pintar el Apocalipsis encargado por la iglesia, pues no quería infundir miedo a su gente.

En el penúltimo capítulo escribe

El mundo humano está hecho, modelado, de acuerdo a leyes materiales, ya que el hombre ha hecho la sociedad a imagen de la materia muerta y se ha impuesto esas leyes materiales. Por lo mismo no cree en el Espíritu y rechaza a Dios. Vive sólo de pan. (Tarkovski, 2005, pp. 245-246).

Luego alude a la leyenda del árbol seco y el monje que con fe y agua, después de meses, ve el milagro de devolverlo a la vida.

Sombra y fruto.



Fig. 4. Wibom, Anna Lena. Tarkovski, Andréi. Tarkovski, Andréi. *Sacrificio*. 2 hr: 17 min: 30 seg. 1986: Suecia.

A lo largo de *Sacrificio* suena en lejanía un canto de pastor, que en la tradición sueca se utiliza para llamar al rebaño.

Al final de *Sacrificio*, la primera frase que pronuncia el niño después de su operación es: *al principio fue el Verbo... ¿por qué padre?* El niño mira hacia el cielo; está sentado junto al árbol que habían sembrado y frente al cual su padre había mantenido una conversación sobre el eterno retorno con el cartero.

Al principio fue el sonido.

Ha complejizado la melodía primaria, la melodía fisiológica.

Lo esencial vuelto contra la pared para atracarlo y devolverlo otro. Música que cala en las molecularidades, al punto que se conserva en la mente, la cual va encontrando en los sonidos de las libélulas y en quién sabe qué chirrido casi inaudito su recreación, su reconstitución, alzándose sin necesidad de ecos, engendrándose de nuevo en el aire ante cualquier evocación de grillos, o en la duermevela ante cualquier sugerencia de viaje acuático; horadaje terrestre que rompe piedras mediante cambios térmicos, señalando con sus agujas frontales la fatalidad del porvenir siempre esperado, porque nunca esquivará las cribas: *Fratres*.

La reconstitución aparece ante el ruido más mínimo y confuso; ese fenómeno es muy distinto al de la pegajosidad de una melodía (cuando la melodía resulta pegajosa es porque realmente se adhiere a la mente y se queda hasta que actúa la gravedad del olvido). Entonces, aparece, se alza desde la vida, desde sus sonidos que muchas veces son de una fuente desconocida o de varias conocidas que funcionan en conjunto. Vienen de los fondos que permiten ser al azul. Del último viento que alcanza a entrar por una ventana sin vidrio, al alba. De la intuición de un goteo remoto y que permanece en la casa de nuestra infancia.

Las crisis del artista no son artísticas, son espirituales. Arvo encuentra en la música un auxilio necesario para el Hombre, cree que en el arte todo es posible, pero no todo lo que ha sido hecho es necesario. Toda su creación parte de una duda, y de la necesidad de conocimiento; la textura en las notas presenta el esfuerzo por acendrar un algo intangible mediante la música.

Sus abstracciones para bosquejar una pieza son mediante colores, mediante códigos transparentes que rayan el aire con sus uñas. No le gusta hablar.

Cuando hay confusión suena un par de veces la campana y el intervalo imponderable aclara el inicio del camino, ese es el *Tintinabullí*: el caminar a tientas, forzoso para conseguir la castidad y la infinitud. Término que usó como título para uno de sus discos, cuya constante es un fondo que permanece a lado de uno o dos sonidos que laten, mutan, haciendo del fondo un flujo subterráneo. Reverberan las campanas entre pieza y pieza, reverbera el órgano para expandirse en el tiempo que es espacio.

La obra viene del silencio, y no. Su organicidad pide un nacimiento al tiempo que su ritmo y lenta penetración alude a una existencia sin origen. Aparece en madejas. Es capturada en los rincones, en los aires donde se hunden las flamas.

Su revelación es la que se da en el silencio. El silencio referido es el silencio de las otras cosas, para percibir en detalle la diferencia. El sonido ya está dando vueltas, espera, el silencio siempre es aparente, es imposible.¹³

El músico se aturde fácilmente; resulta penosa su circunstancia.

La elasticidad, peso, textura e independencia de las notas y de los intervalos son características que vuelven compleja a la obra. Diríase que es una obra razonada. No; más bien, pensada desde un ideal sensitivo.

Pertenece a un creador que desaparece debido al sentido (tal vez natural, tal vez autónomo) que ofrece. Sólo se puede dialogar con él hablando como él, cuando se hace ya no hay él ni escucha, el escucha es ocupado por la atención convirtiéndose en un oído una boca y un sonido. Esa es la propiedad de la obra de arte, en realidad, es una comunión de ambos mediante un código. El logro de la obra es que sea como un sacramento: el signo exterior y tangible de algo interior e intangible de una gracia espiritual; ahí el sentido.

¹³ Francois Jullien (hablando sobre el Tratado sobre la música de Ruan Ji) lo precisa del modo contrario y también tiene sentido: *un sonido atenuado que se retira, que uno deja morir prolongadamente. Se oye aún, pero ya apenas; al ser cada vez menos perceptible, vuelve tanto más sensible ese más allá mudo al que va a anularse; y es su propia extinción, y su retorno al gran Caudal indiferenciado, lo que hay que escuchar.*

Uno de los factores que vuelven más interesante a la obra es lograr la impredecibilidad sin extraviar el sentido. San Agustín en sus *Confesiones* explica mediante las antítesis sonoras cómo es que opera el alma. Esa relación se puede hacer porque la música es producto de ella. La explica con el binomio *intentio distentio animi*: tensión y distensión; también funcionaría hablar de intención y distensión. Las células, las personas, están unidas mediante tensión. Dicho binomio se encuentra nítidamente en *Fratres*, en *Tabula Rasa*, en *Cantus in Memory of Benjamin Britten*, *Miserere*: la compleja correspondencia entre los conflictos y las reconciliaciones. La *intentio* es siempre más concentrada que la *distentio*. Él busca una eterna reconciliación, una eterna distensión mediante una ingrata aunque necesaria crisis. No al revés. El binomio no limita su impredecibilidad.

Hago hablar a Raymond Bayer.

Lo que todos y cada uno de los objetos estéticos nos imponen, dentro de ritmos adecuados, es una fórmula única y singular para que nuestra energía fluya... Toda obra de arte encarna un principio de avance, de detención, de exploración; una imagen de energía o de relajación; la impronta de una mano que acaricia o destruye y que es sólo del artista.

Ese avance y detención justamente es la *intentio distentio* que aparece también en la plástica, específicamente y con una mayor claridad en lo escultórico.

El doctor Hans Jenny, a fines de la década de los sesentas, descubrió un fenómeno que relaciona la materia con el sonido. Polvos de distintas densidades sobre láminas de aluminio generan dibujos simétricos y geométricos cuando se les someten a distintas frecuencias. La vibración dibuja. La música y la escultura tienen una nueva ligazón, la otra es religiosa¹⁴. Los cuerpos son la extremidad última del sonido y aparecen al coincidir con partículas luminosas. Una vez constituido el cuerpo este genera una vibración propia que recibirá nuevas repercusiones si las vibraciones externas pierden estabilidad.

¹⁴ El Verbo en el judeocristianismo. La sílaba ohm en el hinduismo. Cabe señalar la coincidencia (o desconocimiento de causa) con la primera sílaba del dios primero y creador de los mesoamericanos: Ometéotl.

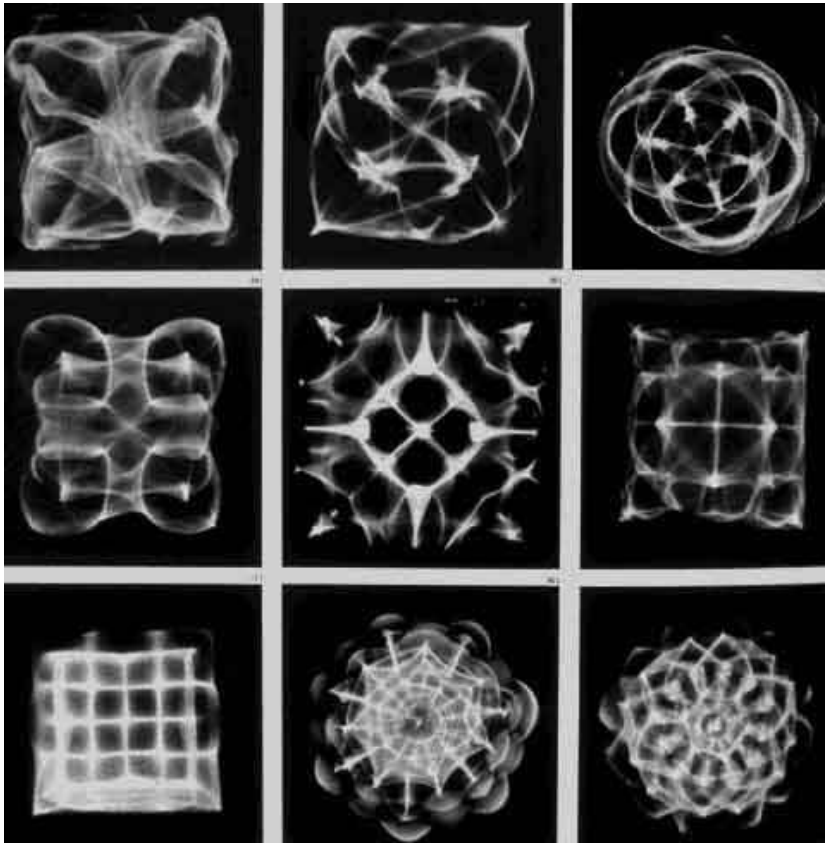


Fig. 5. *Kymatica*. Tomada de: <http://www.passionescienza.it> [recuperada el 29 de febrero de 2012].

El sonido y la luz se vuelven uno cuando se acercan.

¿Cómo serían los objetos producidos por la música, por fragmentos de melodías? ¿De qué materia? ¿Con qué formas? Existe un ejemplo: la consecuencia del Verbo es el cosmos. ¿Cómo habrá sido ese primer sonido?

El artista tendría que, entonces, volverse un monje, armar un plan de migración, un plan de escape y repatriación a través del desarrollo de la zona cerebral, desconocida aún, que por su extraño funcionamiento no requiere si quiera el dato de las posibles dificultades porque su método las ha eludido sin advertirlo. El desarrollo de tal zona es parte del plan, debe existir antes para poder terminarlo. Así se conforman legiones.

Deleuze en una de sus entrevistas explica que el ejercicio de la literatura siempre requiere llevar al lenguaje hasta su límite, hasta el balbuceo. Se debe escribir como habla quien aprendió un nuevo idioma. Un lenguaje limpio (de prejuicios quizá) ayuda a construir una narrativa más interesante y así redirigir y redigerir la lengua.

Gardea hace del balbuceo un método tal que lo avasalla. Intuye que ese balbuceo es su instrumento del cual se generan los obstáculos. Es decir, antes de comenzar a balbucear, continúa con nuevos balbuceos, y así le da salida al anterior. Es, aparentemente, un ardid comprendido que deja una buena parte a la intuición y a la sorpresa del acto imaginativo que será conducido poco a poco.

La sinestesia es en su obra la parte medular. Ya no la anécdota. Desde su primer libro se vislumbra ya, la búsqueda de una narrativa cuya anécdota quede en segundo término. Lo logra porque su visión se lo permite. La literatura, el cuento en particular, para él, debe ser un manojito de sensaciones organizadas y dispuestas para ser experimentadas por el lector. El giro que ofrece Jesús dentro de la literatura es brillante y ha sido despreciado, o soterrado, o simplemente invisible.

Siempre se ha sabido que la literatura no la hace la anécdota; la anécdota es atravesada por la literatura, por el arte. A pesar de

saberlo, nunca se cuestionó profundamente cuál es la materia que atraviesa. La respuesta la dan los otros sentidos las demás artes. Justamente son los bloques de sensaciones que trabajan de forma autónoma. Dicha concepción, posiblemente sea peligrosa para algunas instituciones. Quizá esa era una de las razones de los futuristas para escribir en infinitivo: lo que desprende el verbo no es una acción sino una sensación; por lo tanto no requiere conjugarse. Lo que atraviesa a la anécdota que lo vuelve literario son las palabras que conllevan sensaciones; queda claro que las palabras tienen que ir construyendo, organizando el percepto que se tiene en mente¹⁵. Lo que revive el lector no es un viaje sino la sensación de un viaje, la sensación de una muerte.

No hay pretensión de aniquilar a las historias. El asunto es enriquecerlas y llevarlas a tal grado de abstracción mediante el balbuceo dirigido. Mediante la acción de la atmósfera, de las voces y del viento (*Todos*), de las sombras (*Pero mi sombra*). Justamente la anécdota es el accesorio para las experiencias. Dice Mario González Suárez sobre Gardea “[su prosa] pide ser experimentada antes que comprendida” (González, 2001, p. 141) Precisamente la comprensión viene con la experienciación. Eso pide el arte y no otra cosa. No hay más comprensión después del texto¹⁶; no pide ser comprendida la historia racionalmente porque sus dimensiones son otras; los actores son los fenómenos a los que se les atribuye actos misteriosos, en circunstancias tan específicas y extrañas que es verosímil y posible. La verosimilitud en todo caso y entonces, tiene que ver con la congruencia de relaciones; es saber crear las circunstancias para que la obra sepa recibir las perversiones, rarezas e invenciones del autor.

La sinestesia es clave, porque su uso adecuado lleva al lector a una percepción más vital, más completa.

¹⁵ Edgar Allan Poe en su *Filosofía de la composición* habla de un método para generar en el lector el efecto que el escritor desee. Es decir, se contrapone a una creación espontánea. Sin embargo la intuición y la espontaneidad deben ser complementos de dicho método.

¹⁶ ¿Se tendría que hablar del dogma en el arte? (No en su sentido de Verdad irrefutable impuesta, sino en el de ser un misterio aceptado).

La originalidad de las imágenes de Gardea comienza en que son perceptibles no sólo por el ojo: emergen de los sentidos todos, y tal *esfuerzo* deriva en un inédito órgano de percepción (...) De tal forma restallan sus palabras que la luz se abre en olores, sabores, sonidos, texturas (...). (González, 2001, p. 141).

González Suárez encuentra nivelado el cuerpo de la historia con el surco de las sensaciones que en su paso dejan sobre la mente tibia del lector. La sensación y su experiencia sobrepasan más bien a una historia que extrañamente le corresponde. La completa.

Sabe González Suárez que esas *visiones finas* no son sólo imagen (en su sentido literal). La imagen ha trocado por todos los sentidos circundantes sin consultar jerarquía humana. La sinestesia, cuando pierde el afán de unir sólo dos dominios sensoriales y se le da mayor libertad, desemboca en otro territorio más sutil que no requiere más clasificaciones porque ha caído ya en el territorio del arte. Parte de su clarividencia radica en el entendimiento del lenguaje como un instrumento de comunicación táctil; es decir, que las palabras acarician, golpean, aprietan¹⁷. Sus cuentos resuenan en el alma, la perturban al leerlos en el silencio.

Las construcciones de Jesús son sueños afincados en la realidad. “En Gardea el misterio no pertenece a lo invisible ni lo asombroso viene de lo sobrenatural. Sobrecogedor y enigmático es el mundo que vemos, y aún más que podamos verlo“. (González, 2001, p. 143) Alude con poesía a un estado tosco que permite distinguir lo sutil¹⁸. Dicho estado engendra en los personajes conciencia y capricho suficiente para ignorarla.

Así, se llega a un término parecido al de *caminar a tientas*. El *balbuceo dirigido*. Podría ser un estado de la literatura y del escritor por

¹⁷ En un mensaje de celular entre el autor y Sergio Sepúlveda se escribió: *A: ¿Será que al final resulta el hablar y el escuchar una cosa táctil? La palabra es un golpe o una caricia dada al oído por un golpe o una caricia dada a la boca. S.S.: Sí, táctil. Con las palabras quisiera dibujar volúmenes.*

¹⁸ Las tres formas de levedad que distingue Calvino aparece en cada obra de Jesús Gardea.

principio. Es un retozo intencional que anima las fibras de la creación; da dirección sin conocer sus últimos parajes, sus consecuencias; sólo sus motivaciones que podrían partir (en el caso de Gardea) del deseo de enrarecer, o de conectar con un estado abstruso en el cual los sucesos son objetos que se fragmentan por un lado, para fundirse, a través de la sinestesia, por el otro, con otros objetos que son sucesos.

Lo raro y lo abstruso colinda con lo leve; la creación deviene densa y abierta. Lo leve en su claridad, al ser percibido, condensa.

III. Lo leve en el campo de lo escultórico¹⁹

La Escultura trata de descifrar al cosmos desde su posibilidad (como cada arte), su posibilidad matérica, espacial. Es el encuentro entre la forma y la sensación, la forma y el sentimiento.

La forma también se constituye por esa intentio-distentio, para lograr que el alma se regocije en ella. El proceso de construcción implica, la intuición espacial de los movimientos del alma, la experiencia o conocimiento directo de las características de los materiales, la coordinación de la experiencia personal con la materia y las formas. El espacio, los cuerpos, sus formas designan.

El término *lo escultórico* expande el terreno de la disciplina *Escultura*; es decir, permite identificar características de la disciplina fuera de ella. La disciplina deviene en idea, la cual se libera por su rizoma.

La dimensión en la que vive y se mueve el Hombre es la misma en la que se presenta lo escultórico, es la dimensión de la realidad externa y de la corporalidad. Dicha dimensión hace ocupar varios tipos de percepción²⁰ a la vez. La intención hace la diferencia entre lo

¹⁹ En su libro *Aproximaciones a la Identidad Latinoamericana* (pág.103) Juan Acha dice: “Muy pocos son quienes ven lo escultórico de la escultura, lo arquitectónico de la arquitectura o lo gráfico del dibujo. En estas artes perciben lo pictórico, denominado eufemísticamente calidad artística” .

²⁰ Se han considerado, además de los cinco sentidos clásicos, otros tipos de percepción, como: la espacial, la del dolor, la térmica, la propiocepción, la quimioestésica, la kinestésica, la del equilibrio, la del tiempo o el cambio y la de la forma.

escultórico y la realidad externa. Una voluntad particular es la que lo determina.

El devenir de la Escultura ha sido escurrir o desplegarse hacia su alrededor; envolver desde el espacio al perceptor. Fundirse hacia la realidad, porque a dicha dimensión alude. Abrirse para absorber al perceptor. Tal y como lo han desarrollado escultores como Richard Serra y Hersúa, quienes al parecer abrevan de la tradición del jardín japonés. Dicha distensión presenta al desplazamiento (del perceptor), como eje y naturaleza de esta disciplina; es decir espacio y tiempo.

El fenómeno escultórico comparte la intentio-distentio de la música; funciona de manera similar. Sus singularidades ocurren, a través del espacio, a través de objetos en un espacio, en un tiempo.

La intentio-distentio en este campo, es la relación entre cuerpo (el del perceptor) y objeto. Esta relación se convierte en tejido pues al momento que se percibe, el perceptor se adecua al entorno, se identifica, se mueve y regresa de un nuevo modo al fenómeno, pues a cada cambio de posición se reconfigura totalmente la circunstancia. Ese tejido es parte medular de la experiencia; cada urdimbre es única.

El perceptor se adecua y se funde en el entorno: los objetos están hechos a la medida del hombre, por el hombre. Lo que se identifica ahí, no es a la naturaleza, ni al cuerpo, sino al despliegue del hombre, a la proyección y extensión del cuerpo.

La obra no es más que una potencia vibrátil, vital y provocadora. La potencia debe pender del sentido. El perceptor sólo debe tocarlo para que consecuentemente suceda el ciclo, pues la obra es abierta y no puede más que dejar inconclusa la dinámica: el perceptor, en su correspondencia, continúa construyendo a partir de la obra para iniciar algo nuevo. El diálogo o interpelación ya no va de vuelta al artista si no que comienza a constituirse sobre la vida de los perceptores que finalmente constituyen una renovación de la red cultural.

La asimilación de la obra devuelve (al perceptor) otro distinto, o mejor dicho, vuelve a su cotidianeidad con nuevos instrumentos: experiencias sensibles para percibir de otro modo los fenómenos.

¿A qué tiempo, a qué espacio refiere lo escultórico? Al tiempo, al espacio que no tiene parámetros sociales, al que se comparte en un campo intersubjetivo. Para compartir dicha percepción espacio-temporal se requiere que la construcción exprese la duración propia del suceso. Tal vez así, aunque la materia se corrompa en un instante, el perceptor podrá conservar por mayor tiempo el suceso.

Lo leve sirve como instrumento para replantear dichos tiempos. La sensación de las duraciones en el perceptor frente a la obra aparece nítida, desacelerada y por lo tanto se puede vivir a detalle, *a consciencia*. La ralentización del tiempo permite abrir una nueva condición, un oasis o espacio neutro, creado a propósito en medio del ruido y de la vertiginosidad. Estas condiciones generadas por el espacio creado, fuera de los museos, por contraste, se convierten en refugios abiertos; dentro de un museo o galería simplemente es aprovechada la neutralidad del sitio.

Las ideas que colindan con lo leve son modernistas. La claridad, la pureza, entre otras tantas, fueron fin y medio para muchos artistas del principio de siglo XX. Como instrumentos, lo leve, lo simple, lo claro, lo mínimo, lo íntimo, en aras de un nuevo planteamiento, fungen ser los indicados para hacer posible la presentación de lo nuevo imaginado, a la medida de cada circunstancia: momento y comunidad.

El artista como catalizador de todo el proceso artístico no es vórtice, es el que reinicia el ciclo, en el que no hay esquema jerarquizante; es decir, el perceptor participa tanto como el artista. El artista reinicia el ciclo partiendo como perceptor.

Se abrirá el capítulo hablando sobre la obra de Brancusi; quien propone acertadamente al perceptor como parte indispensable para el proceso artístico. Presenta también las interrelaciones espaciales entre objetos como elemento característico de lo escultórico, lo que implica recorrer y percibir al mismo tiempo. Luego, el jardín de Ryoanji, el cual resulta ejemplar para señalar la relación tiempo- espacio-condición vital -desplazamiento (o tránsito). Y por último Arján Sánchez quien con sus piezas alude a una acción en otro tiempo y espacio al tiempo que presenta una parte del proceso en la plástica tradicional.

Constantin Brancusi

Una de sus más citadas frases hablando sobre su obra es la que decía en casi todas las entrevistas: “No busques el misterio; yo te brindo puro gozo”.

El arte no puede ofender. El objeto artístico es la utopía realizada, la voluntad inmarcesible en contracorriente al tiempo. Brancusi no cede. La construcción imparable no puede ser repulsiva. La angustia de la mano izquierda se dinamiza en fuerza; las pasiones se subordinan para potenciar el trabajo en cada pieza; apacible cada una.

La obra completa desapareció. Parte de la obra, también era esa interrelación espacial entre las piezas dentro de un lugar específico; el conjunto. Las piezas acumuladas en un espacio que fue reduciéndose poco a poco, orillando a Constantin.

Lo orilló a ser soñado por su *Musa dormida*. Esta cabeza es el vínculo por el cual el trabajo de Brancusi puede seguir siendo soñado, reencontrado. El embelesamiento producido es inconexo. La conformación de sus piezas es de un orden distinto al de una pieza bella. La estética, el pulido, no son sino factores que inicialmente llaman la atención para luego actuar. Es inconexo, el asunto, aparentemente, se afana enrareciendo; cuando se enrarece se distrae el motivo del pensamiento para naufragarlo en un lugar ajeno al que se estaba considerando. Después del extravío vuelve la certeza.

La separación de los cuerpos es casi una convención. El suelo une los cuerpos y las existencias iluminan otras existencias. La piedra, el metal, brillan por la vida, el perceptor es absorbido a la vida por un objeto que antes se le decía inanimado. Entonces se vuelve líquido y a discreción comparte con el suelo y con el otro un momento de alargarse, reflejarse, revolverse y ser en él mismo todo lo demás.



Fig. 6. Rodin, August. *Eva*. Fotografiada por: Druet, Eugène. 1881. Tomada de: Potts, Alex. *The Sculptural Imagination*. (Pág. 86). Yale University Press. Singapur: 2000.



Fig. 7. Brancusi, Constantin. *Autorretrato*. 1922. Tomada de: Teja Bach, Friedrich, et. al. *Brancusi*. (Pág. 322). Philadelphia Museum of Art. Paris: 1995.



Fig. 8. -, *Autorretrato*. 1922 ? (Pág. 324). Tomada de: Teja Bach, Friedrich, et. al. *Brancusi*. (Pág. 324). Philadelphia Museum of Art. Paris: 1995.



Fig. 9. Brancusi, Constantin. *Autorretrato*. 1927. Tomada de: <http://www.jasonmccoyinc.com> [recuperada el 13 de febrero de 2012].



Fig. 10. Bracusi, Constantin. *Eva roble y Recién Nacido II en el estudio*. 1921. Tomada de: <http://www.elpais.com> [recuperada el 13 de febrero de 2012].

Es inconexo porque no se acostumbra entrar y salir de sí. El acto de fundirse es un acto propiciado por esas cabezas finas que vibran en su quietud. Suscitan una huida en vertical. El acto de fundirse es un acto que propicia la sensación de libertad; es permanecer en el rededor convirtiendo al cuerpo en su recipiente, en una válvula dilatada que pierde su orilla.

Tanto los sueños como el arte son para estirarlos hacia la vigilia²¹. Tirar de ello, halar de ahí, es volver estado la sensación: la vivencia de la obra se transpola a la vida. Brancusi transpola a la materia cosas esenciales mediante formas sutiles.

En ese taller se encapsulaba al tiempo en una materia inconsútil que a presiones y a maniobras pequeñas se pudo evitar una filtración cribal. La alquimia y el oficio van juntas en ese taller. La implosión o la evaporación son los dos designios para las cabezas que recostadas aguardan una nueva llegada. No lo saben describir; su intuición las atrofia de sentido. Prefieren rehuir a esa idea y quedar sometidas a la fatalidad de su peso y al deseo de que el alquimista no las vuelva oro: sería inmutar.

²¹ Hillman dice que los sueños colocan a la persona dentro de ellos y no al revés. Jodorowsky no sostiene ninguna teoría, simplemente invita a vivir las lógicas de los sueños.

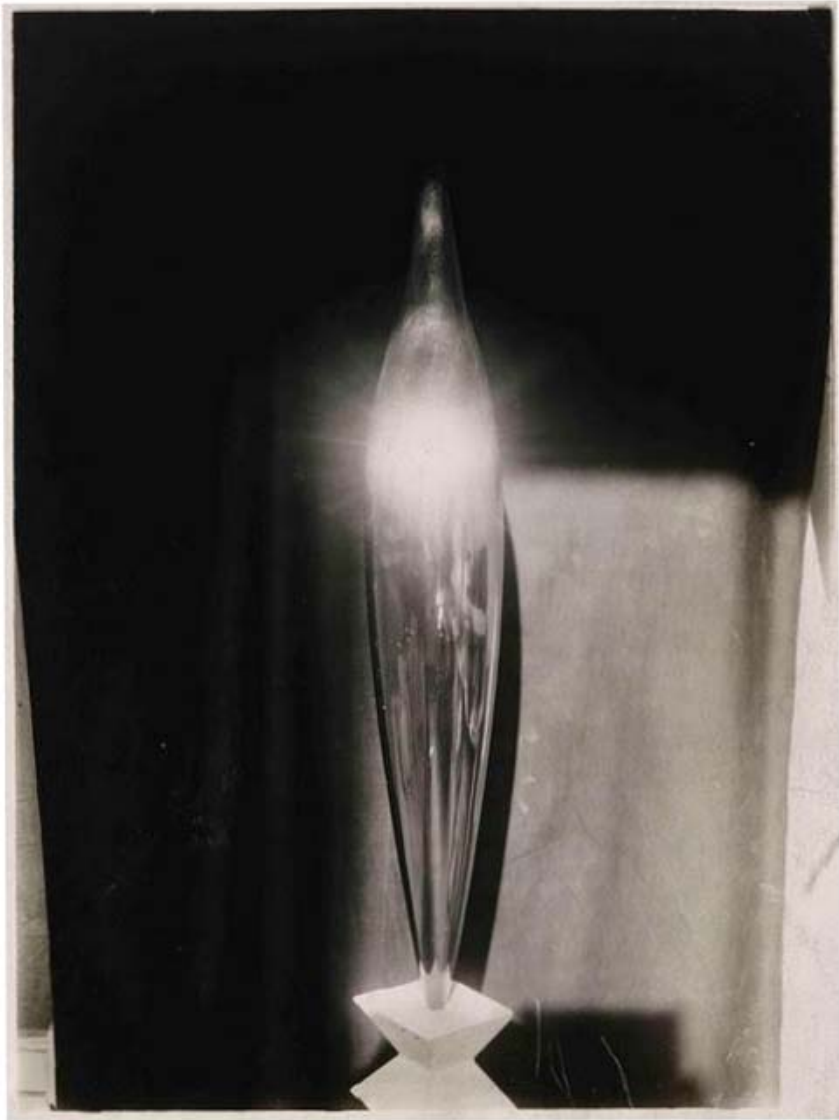


Fig. 11 Brancusi, Constantin. *Ave dorada*. 1919- 1922. Tomada de: Teja Bach, Friedrich, et. al. *Brancusi*. (Pág. 334). Philadelphia Museum of Art. Paris: 1995.



Fig. 12. Brancusi, Constantin. *Prometheus*. 1921. Tomada de: <http://www.jasonmccoyinc.com> [recuperada el 13 de febrero de 2012].



Fig. 13. *Musa dormida I*. 1912. Tomada de: Teja Bach, Friedrich, et. al. *Brancusi*. (Pág. 103). Philadelphia Museum of Art. Paris: 1995.



Fig. 14. *Promethens*. 1912. Tomada de: Teja Bach, Friedrich, et. al. *Brancusi*. (Pág. 107). Philadelphia Museum of Art. Paris: 1995.



Fig. 15. *Musa dormida I*. 1910. Tomada de: Teja Bach, Friedrich, et. al. *Brancusi*. (Pág. 104). Philadelphia Museum of Art. Paris: 1995.

Los cuerpos son la última parte del sonido, son extremidades de vibraciones constantes. Entre más simple es la forma más tenue el hálito del sonido. Como aire el sonido construye una forma para descansar. La naturaleza sónica del cuerpo del perceptor pide descansar ahí en un abrazo prolongado. La pieza abraza y pide ser abrazada tendiendo sus brazos para afinar a la persona.

Al hacer una *Escultura para ciegos* la propuesta es ofrecer al tacto su trabajo²². Ofrecer la pieza al perceptor significa eliminar el sentido únicamente visual y la solemnidad a la obra de arte.

²² La primera vez que se presentó dicha pieza no se podía ver, estaba envuelta; sólo se podía meter las manos para conocerla.

La característica de las esculturas de Brancusi más mencionada por los teóricos es la de ser objeto. El objeto existe para poseerlo, tenerlo entre las manos. La consecuencia natural es sentir el peso, la forma, su fragilidad; luego, lanzarlo al aire, ensuciarlo con la grasa de la cara, dañarlo o acariciarlo, cubrirlo o frotarlo, hasta poder ser devuelto de tal fantasía.

El pedestal, en este caso, no es una separación del mundo vulgar y terrenal, no sería para presentar algo esterilizado²³ e intocable; ya no es, ya no hay pedestal; no existe tal separación. Más bien es una pieza que en su extremo deja al alcance su parte más débil; la ofrece abiertamente. El cuerpo no es pedestal para la cabeza. El pedestal dejó de serlo después de haberse hecho la *Columna sin fin*, (que consistió en colocar un pedestal sobre otro hasta el infinito). Ya no se puede hablar de pedestal, el pedestal es la escultura.

²³ Williams desarrolla el tema del pedestal brancusiano de modo contrario: el pedestal separa del mundo algo intocable y estéril. Se podría distinguir aquí lo estéril de lo claro.



Fig. 16. Brancusi, Constantin. *Măiastra în studiul*. 1922. Tomada de: Teja Bach, Friedrich, et. al. *Brancusi*. (Pág. 110). Philadelphia Museum of Art. Paris: 1995.

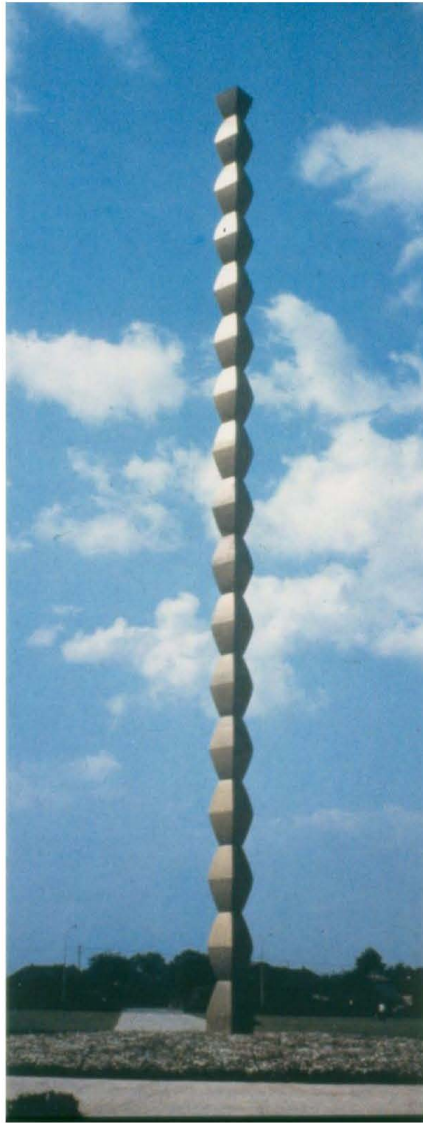


Fig. 17 Brancusi, Constantin. *Columna Interminabile en Tirgu-Jiu*. 1938.
Tomada de: Teja Bach, Friedrich, et. al. *Brancusi*. (Pág. 276).
Philadelphia Museum of Art. Paris: 1995.



Fig. 18. Brancusi, Constantin. *Puerta del Beso en Tirgu-Jiu*. 1938.
Tomada de: Teja Bach, Friedrich, et. al. *Brancusi*. (Pág. 279).
Philadelphia Museum of Art. Paris: 1995.



Fig. 19. Brancusi, Constantin. *Mesa del Silencio en Tirgu-Jiu*. 1938. Tomada de: Teja Bach, Friedrich, et. al. *Brancusi*. (Pág. 279). Philadelphia Museum of Art. Paris: 1995.

Su obra fotográfica es en gran medida un registro de sus inquietudes. Los fotógrafos italianos de finales del XIX y principios del XX habían comenzado ya a señalar el fenómeno espacial y lumínico desde sus instrumentos y sus intereses. La indagatoria pasó por terrenos de la escultura. Lo más cercano a la obra fotográfica de Brancusi, posiblemente, fueron las fotografías que hizo Druet²⁴ a las piezas de Rodin; específicamente la fotografía de la *Eva* de Rodin; parece haber

²⁴ Después de Druet y de Bulloz vendrían otros fotógrafos como Stephen Haweis junto con Henry Coles y Jean Limet junto con Edward Steichen

sido asimilada por Brancusi, es la escultura ambientada por lo escultórico²⁵. Druet al fotografiar la obra de Rodin hace ver eso; hace documentable una percepción de la escultura que va más allá del objeto: los espacios entre cuerpos, la iluminación, la sombra, la disposición, los reflejos. La fotografía con él y de modo más evidente con Brancusi, devino en puente y espejo de la escultura; hace patente aquello que aún no lo estaba²⁶.

Su ensamble en la ciudad de Targu Jiu está constituida por tres piezas:
la Mesa

del Silencio, la Puerta del Beso y la Columna sin fin. La última alejada pero alineadas las tres de este a oeste. Estas piezas invitan a la caminata. Si bien no hay una intención tan definida de plegar en el espacio por partes a la escultura, la mesa y la disposición del ensamble que piden un recorrido son aspectos que sí tienden hacia tal dirección al verlo en conjunto con la obra entera:

- *Leda* en su base rotatoria es el modo para presentar por un lado los juegos de luces, sombras y reflejos durante el giro y por otro la naturaleza corpórea de la Escultura: el encuentro del perceptor con ella desde distintos puntos.

- *Escultura para ciegos* es el modo de presentar otra característica de la Escultura, la táctil: tanto la Escultura como la realidad externa no están conformadas sólo por su imagen.

²⁵ Dejó de ser la fotografía un simple registro de obra y del momento creativo para volverse obra.

²⁶ No sólo presenta características del espacio y de los cuerpos en ese espacio, también se presenta a sí mismo entre todo eso.



Fig. 20. Brancusi, Constantin. *Leda en su base giratoria, en el estudio*. Tomada de: Teja Bach, Friedrich, et. al. *Brancusi*. (Pág. 238). Philadelphia Museum of Art. Paris: 1995.

- Su obra fotográfica, en la que el perceptor, en un espacio determinado, frente a la obra, aparece esencial para la comprensión de las dinámicas artísticas: una característica más para entender porqué su foto es puente para la Escultura.

El taller era el lugar donde se producían, se guardaban y se exhibían tales objetos. Ahí pertenecían. No necesitaban encontrar otra casa²⁷. No tendrían porque salir. El sitio devino correspondiente e

²⁷ Alex Potts en su libro *The Sculptural imagination* explica que Rodin no hallaba un espacio preciso para sus esculturas; cuando salían de su estudio las veía perdidas, como fuera de casa.

inseparable de las piezas en conjunto. Dicha condición, además de la objetual, las convirtió en fetiches²⁸; motivo de peso para ser sacadas.

Muerto el artista, eso es. La restauración del taller exigida en su testamento se consideró *imposible*. La colección, envidiada por hartos, fue repartida.

²⁸ Habiendo intereses en el mercado, eso se vuelven. Para el mercado lo artístico es pretexto y justificación.

Jardín de Ryoan-ji

(De autor anónimo).

En la mayoría de los libros que se ocupan del jardín japonés, existe una predilección por concebirlo como la representación de una mitología. Para el japonés esto supondría, debido a que le pertenece dicha cultura, un conocimiento que prolonga o complementa de manera natural su experiencia, lo que implica sólo una constatación de la tradición. Para el occidental supondría interpretación e intelectualización. Si bien, (como todo acto y tarea humana) el jardín refleja la cosmovisión de una cultura, la interpretación no deja de coartar la experiencia. La mitología no es la justificación para la existencia de dichos jardines sino sólo un punto de partida pues ambos permanecen autónomos e independientes. Se puede prescindir entonces, del conocimiento de la mitología para poder percibir y asimilar su carácter artístico.

El jardín puede implicar una alegoría, una narración a decodificar; sin embargo, el jardín es ante todo Naturaleza organizada por el hombre. El jardín de Ryoan-ji pone en duda el valor informativo de los jardines que antaño predominaban. La arena, el musgo y la piedra no son más que eso. Cada cual es una presencia particular valorada por el artista. Cada piedra, tallada por el devenir natural, ha sido elegida con sencillez y consciencia.

El jardín ya no es, como en sus orígenes lo fue, una ilustración que recreaba en miniatura un paisaje.

La esencia *Naturaleza* se presenta a manera de ejemplo. El ejemplo funciona a partir de sentidos que se dan mediante la forma y la disposición espacial y temporal. El ejemplo es esquemático. Lo geométrico contiene a lo orgánico. Detrás del muro, la Naturaleza se desarrolla en su especie de caos, en su organización propia. El jardín es más lento que su alrededor, la gracia que lo distingue es ser obra y natura.

La ubicación de las piedras es asimétrica pero no es azarosa. Cada cosa fue colocada de manera intuitiva, pensada y sentida. La orientación se pierde al momento de plantarse frente al jardín. La concentración acude a un espacio íntimo en un tiempo inmóvil. Invita a un recorrido corto y luego al reposo.

El zen parte siempre de los hechos. Y el primer hecho con el que se enfrenta el hombre es su propio cuerpo (...) Con ayuda de los sentidos, el yo corporal puede transmitir al centro, a la conciencia, datos sobre los objetos del mundo exterior... sin la relación sutilmente calculada entre objeto y espacio, entre forma y *no forma*, tampoco podemos alcanzar esta experiencia. Quizá el sentido más profundo de la jardinería y la arquitectura consista en ofrecernos la posibilidad de vivir esta experiencia. El jardín de Ryoan-ji no simboliza nada, o para evitar el peligro del malentendido: el jardín de Ryoan-ji no simboliza. Tampoco representa una belleza natural procedente de un mundo real o mítico. Más bien creo que se trata de una composición abstracta de objetos *naturales* en el espacio, cuya función es incitar a la meditación. Por tanto se debe incluir en el terreno del arte existencial del vacío y la nada. (Nitschke, 1999, pp. 90-92).

El jardín japonés de Ryoan-ji corresponde directamente a un movimiento del alma, que como en la música, es el tope de la distensión que marcará un ritmo, un respiro, una pausa y una repetición.

Dicen,

La altura de las “islas” nos induce a sentarnos para colocarnos en su mismo nivel. Desde esa postura contemplativa, el Ryoan-ji se constituye como un auténtico *koan*²⁹(...) una pregunta construida en el espacio. Ya sabemos que no encontraremos la respuesta apelando a la razón, o tratando de descubrir su significado secreto. La solución al enigma es de naturaleza vivencial. (Badala y Toscano, 2009, p. 178).

²⁹ Es una pregunta que en la tradición zen el maestro le hace al novicio; su consecuencia sólo se encuentra cuando se deja de lado a la razón y se vive la pregunta.

La solución es abierta, no hay enigma, sólo una puerta que abrirá hacia otro lugar, hacia otra pregunta, hacia una actitud personal que se construye y se deconstruye a cada instante. El jardín permanece calmo e inquietante.³⁰

³⁰Hay una correspondencia singular entre el jardín de Ryoan-ji (construido a conciencia) y las grutas o cuevas fluviales de Phong Nha-Ke Bang en Vietnam y de Teapa en Tabasco.



Fig. 21. *Jardín de Ryoan-ji*. Tomada de: http://www.wix.com/kaogushi/hotel_curahuassi [recuperada el 13 de febrero de 2012].

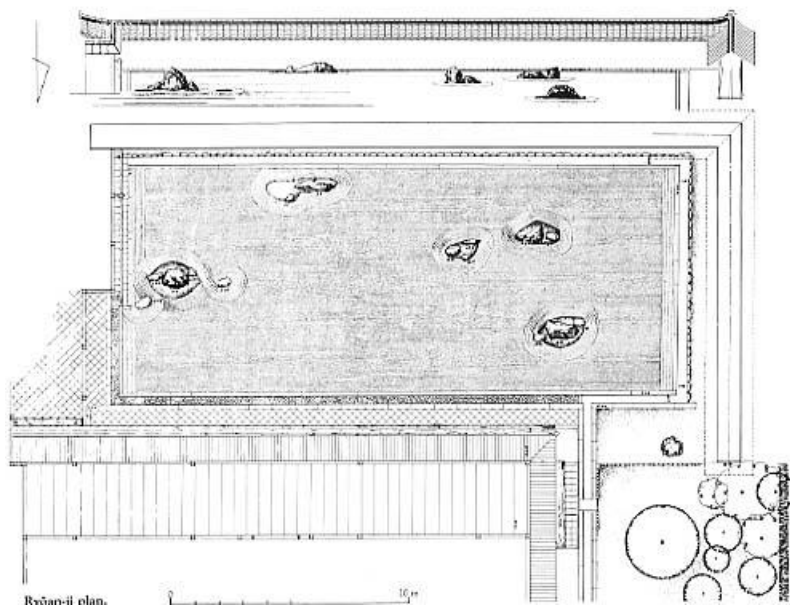


Fig. 22. *Jardín de Ryōan-ji*. Tomada de: <http://www.mundofotos.net> [recuperada el 13 de febrero de 2012].



Fig. 23. *Jardín de Ryoan-ji*. Tomada de: <http://followingtheironbrush.blogspot.com> [recuperada el 13 de febrero de 2012].



Fig. 24. *Parque Nacional de Phong Nha-Ke Bang, Vietnam*. Tomada de: http://www.nationalgeographic.com.es/2011/02/21/una_cueva_fluvial.html [recuperada el 13 de febrero de 2012].

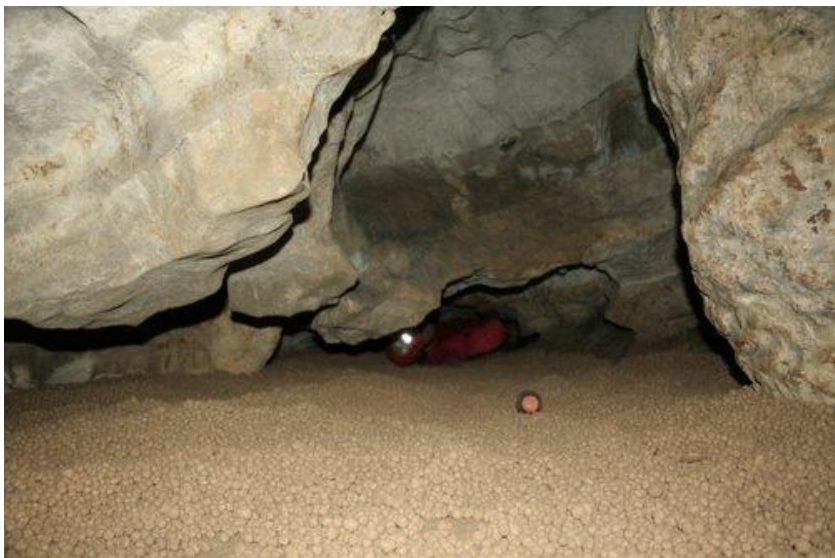


Fig. 25. *Gruta de las canicas en Teapa, Tabasco*. Tomada de: <http://mexico.postecode.com> [recuperada el 13 de febrero de 2012].

Entonces las cosas suceden sobre la superficie. Suceden tenues. Tenuemente van haciendo surcos o huellas, para modelar paisajes sobre los objetos, sobre el volumen. O es el mismo volumen sobre otra superficie la que hace cambiar el sentido a todo aquello. Una roca, musgo, o una acción posible sobre el área, sobre la materia.

Cada vez que se observa una escultura la sensación pasa a través del cuerpo, y es el cuerpo entero el que reproduce mediante una pregunta previa, la forma en que ha sido hecha la pieza. Dicho supuesto sobre la forma de hacer, se vive, no se responde mediante la razón; los sentidos se vuelven molde; la posible respuesta se siente, tratando uno de acoplarse a la forma en conjunto. La relación entre objeto y sujeto se tensa para asimilarse entre ellos. Racionalmente la pregunta sería ¿como de qué y cómo está hecho el asunto? Sin embargo todo eso es cambiante; es cosa de un instante para ya estar viviendo otra cosa. La forma intriga y es arpón para lo consecuente a esa primera impresión.

El cuerpo, mediante los sentidos se vuelve molde y contramolde; por un lado, se identifica con las formas, por otro, refleja inconscientemente su corporalidad en la del escultor.

Es un juego de espejos de sensibilidad. Un ir y venir hasta crear un entramado. Las manos se mueven imperceptiblemente tratando de descifrar o de empatar al fenómeno³¹, mientras que el cuerpo se relaciona y se vuelca de un modo distinto y nuevo sobre la cosa, ajeno al modo del escultor. El receptor deviene minúsculo para caminar sobre cada pliegue, sobre cada arruga; cuando encuentra al objeto paisaje se convierte en un topógrafo intuitivo de lo sensual. Las

³¹ *Empatar* en el sentido de la empatía hacia el fenómeno del escultor, su acción sobre la materia.

correspondencias del terreno, si hay sentido, confluyen hacia un sentimiento, hacia un bloque de sensaciones vivo.

En su serie *Subversiones*, Arjan, ha dejado existir por sí sola a la materia. Estas formas son consecuencia del encuentro directo con el material. Dicho encuentro no deja lugar a significaciones.

La materia a la cual, al manejarla, se le habla como corresponde, crece bajo la mano del trabajador (...) Las manos sueñan. Entre la mano y las cosas se desarrolla toda una psicología (...) Como para las almas, también para las cosas el misterio está en el interior. Una ensoñación de intimidad –de una intimidad siempre humana- se abre para quien entra en los misterios de la materia. (Bachelard, 2004, p. 112).

Hay una psicología entre la mano y el yeso. En la intimidad no hay discursos. El yeso una vez que dialogó con las manos se cierra sobre sí, sin ocultar nada. La forma resulta del tacto y del modo en que fue tratada por el exterior. Se le habló y se le tocó. Las palabras y el tacto de nuevo unidos. Esto no quiere decir, que cada pieza tenga una palabra a descifrar. La palabra es motivo de construcción pero no es su finalidad aparecer en eso nuevo y vivo.

La experiencia sensible con la materia aunada al tiempo componen la forma. Así, de una a otra forma lo que se manifiesta en su diferencia es el movimiento y la velocidad de este. La revuelta hacia la primera pieza es manifestación de la curvatura del tiempo.

Los fenómenos suceden sobre la superficie. En las *Subversiones* ocurrieron y están registrados en su superficie. A cada pieza un suceso. El material en su contingencia fue modificado. La contingencia también actuó sobre el yeso durante su fraguado.

Una *mano*, un aro de aluminio o unas ligas, simulan actuar sobre el material. La simulación reverbera en la acción original; es la alusión a un hecho pasado.

Las características de las piezas conducen inherentemente al problema de la plástica tradicional, desde una perspectiva actual. Cada pieza, es un juego íntimo con la materia; es la presencia estática del momento de confrontación: la posibilidad de la materia y la pieza aparecen una seguida de la otra, casi en sincronía. La primera

manipulación es la que define ya la forma. Un solo movimiento natural se vuelve relevante porque/y ha sido desplazado en el tiempo su instante.



Fig. 26. Sánchez, Arján. *Agarre*. México: 2010.







Fig. 27. Sánchez, Arján. *Comp-medio*. México: 2010.



Fig. 28. Sánchez, Arján. *Constricto*. México: 2010.



Fig. 29. Sánchez, Arján. *Cubo*. México: 2010.



Fig. 30. Sánchez, Arján. *Formación*. México: 2010.



Fig. 31. Sánchez, Arján. *Leve*. México: 2010.



Fig. 32. Sánchez, Arján. *Globo en Mesa de Trabajo*. México: 2010.



Conclusiones

Los resultados de la estructura. El rastreo de lo leve en un mapa inacabable. El fenómeno artístico. La propuesta de investigación. Sus relaciones.

...No se conoce bien a bien el inicio que provocó la estructura: la idea de lo leve o la levedad de las ideas. Por esta razón la estructura en comunicación con el tema de la tesis se fueron empalmando como sistema, si no es que ya venían juntas. Este par como organización libertaron, en un continuo concilio con la formalidad, los dispositivos necesarios para poder saltar entre párrafos. Aunque hay una duda: ¿Los párrafos entre sí finalmente conectaron o fragmentaron? ¿Existe realmente una intersección que se va interrumpiendo y luego, levemente se retoma? ¿O es una de las consecuencias letales de una vida con televisor? Sólo el lector dirá.

La estructura es, en su condición horizontal, íntima, pues aparecen manojos de ideas que crecen a la par, en un ecosistema, en plena simbiosis mutualista. En algún punto, los autores también aparecieron hermanados, por algún pretexto-enlace que exigía sinergizarlos. La misma mano del que escribe, son más de cinco: apuntes de clase, lecturas. Los autores, fueron umbral para lo otro, para esto de lo que se tienen conclusiones. En su sinergia de legión apareció algo distinto, se conformó una construcción sensible, una sensibilidad que intenta construir.

A la intención de formar la red, se le agregó una condición vital. La conjunción que conecta es *y: y también, y al mismo tiempo*. Es copulativa. También *pero*, es adversativa. Pasan varias cosas al mismo tiempo, uno está escribiendo *pero* se quema el arroz, *y* llora Rosario Castellanos, uno trata de no hacer caso, *pero* se atraviesa una caballera de fina estampa, *y* ahí sí, uno se detiene. Entonces cuando

uno vuelve a escribir, de tanta vida y movimiento, el más afectado fue el estilo que se distrae.

La estructura salió amigüera y anarca. Ayudó a aproximarse al fenómeno del arte y sus modos para ser estudiado. Las mentadas *relaciones* fundieron el tema con la estructura, y arrojaron sin violencia alcances imprevistos, dejándolos con sus extremidades adoloridas, todas estiradas, estriadas.

Queda una carga de inquietud ante el conocimiento total del funcionamiento de estos sistemas; se pudo tomar registro, aunque quedan lagunas de etanol inciertas. ¡Sirvan estas para lo consecutivo!

No se sabe si las relaciones sean serias o mustias, o sólo contuvieron la risa; si sonrieron por estremecimiento al tacto o por insinuación de un punto casi imperceptible.

Se apuntó en el mapa cómo lo leve es un rasgo, un modo de ser y de percibir, una disposición ante el otro y ante la obra; cómo puede ser un instrumento para recibir y extender la presencia de la obra hacia la cotidianeidad.

En estas condiciones, fue posible hablar de la necesidad de una colaboración mayor entre perceptor y artista como entes interdependientes y sin jerarquías. Como con Brancusi, quien presenta su pieza a modo de objeto con el que se puede interactuar. Interacción que habilita, en sus consecuencias, la posibilidad de la colaboración.

En la red tendida de lo leve, se encontraron ideas, las cuales participaron en la construcción del enfoque. Lo simple, lo sintético, lo claro, lo misterioso, lo íntimo, lo intangible, lo lento, lo sacramental etc. Se cuela entre ellas la idea de San Agustín confesado; quien asemeja la música con los movimientos del alma: *intentio-distentio*. Extendida ésta idea, bajo licencia, a las demás disciplinas artísticas.

Los métodos de cada autor analizado, convergen también, en el punto de la velocidad. Volatilizan, ralentizan los sucesos, el alma o las obras, cada uno mediante un concepto distinto: alquimia, molécula, sinestesia, silencio, devenir imperceptible, gozo, vitalidad, materia, instante.

Con los primeros capítulos, lo escultórico se pudo reflejar en la música, la filosofía, la alquimia, el cine y la literatura; en métodos, en ideas y en características de las cuales luego se nutrió.

Los métodos más relevantes fueron deducidos por intuición e interpretación: el *avanzar a tientas* y el *balbuceo dirigido*, para los que deciden encallar en playas ignotas. ¿Cómo qué será? Tal vez como la peripateia (pasear y conversar, andar y pensar) de los filósofos. Partir de una intención, de la cual no se conoce el camino, pero ya se avizora el primer paso. Ese *dejar fluir al tiempo con independencia y dignidad*.

Las coordinaciones indirectas o sincronías permiten extender el índice propuesto. Quedan tantos autores como lugares por los que corre la idea: autores que abren otras dudas y la necesidad de interpelar, de dialogar. Esto es un mapa inacabado.

El fenómeno del arte. El instante del contacto y la transferencia implican una continuidad. La continuidad espacial, que si se corta es para determinar un lugar, un espacio, una forma. La continuidad del tiempo que se corta en hilos de duraciones. Mundo de duraciones en continuidad, de lugares con continuidad. Presenta lo escultórico sensaciones mediante formas; una parte de esa continuidad detenida, en detalle.

Las formas señalan algunas otras formas, al momento del contacto con el perceptor; pues al ser evocativas, sugerentes, surge ese *bloque de sensaciones*, que no puede más que provocar en su conjunto una serie de complejidades, abstractas o fenomenológicas, contenidas en una forma. Contenidas en esa continuidad, en uno mismo; ¿con qué se confronta la persona, si no es consigo misma? El arte parece que tiene forma de uroboros, se dijo junto con Jung.

La transferencia al alveolo, el punto de encuentro; el contacto que contamina al otro para asemejarse, devenir el mismo... El fenómeno en conjunto es la transferencia. ¿Qué podría ser la membrana que indica la diferencia, o el límite? ¿Una apariencia? Es necesaria la membrana, para poder distinguir lo uno y lo otro de esa unidad. La membrana hace discernible las partes y permite ver que su diferencia es mínima, casi imperceptible, pero necesaria.

Los cuerpos, constituidos de vibración, en la oscuridad, se hacen sonidos. Los sonidos en un pestañeo de la consciencia se vuelven cuerpos, en correspondencia con su forma anterior. Para acercar lo escultórico a lo sonoro hay que inventar la membrana; será tan frágil eso escultórico, que será necesario sólo un golpe para que el cuerpo se convierta de nuevo en sonido.

La levedad, en su forma de membrana elástica, es la que permitió aparecer a la transdisciplina y luego a la interdisciplina. Cada cual desde su posición se acerca para reflejarse en lo otro: intromisión provechosa.

La transferencia, la continuidad, son Unidad; es el Mundo que se sinestesia a través del brío del tiempo y del espacio, eternidad condensada. La forma sintetiza el tiempo de un movimiento, el movimiento de un tiempo, por convención *personal*, pero compartible. ¿La convención es membrana?

Avizorando pues, inacabable el mapa, se deja dispuesta una de las partes para relacionarla con las otras tantas existentes y así continuarlo en acto, en mente o en papel.

Y se dirá...

Proyecto

Motivos y presentación. Contacto. Lo que sucede cuando uno toca su propio cuerpo, no se distingue lo tocado y lo que toca. La circunstancia. La fundación. La colaboración.

-Motivos sueltos

¿Cómo en qué se presenta el rasgo de lo leve? ¿Cuál es el motivo para considerarlo un enfoque que establezca las condiciones y así se posibiliten otras tantas?

Uno de tantos motivos, es el instante del contacto. El instante en el que ya no se puede eludir a la obra porque hay un llamado. Es la *intuición del instante*, y también su certeza, su provocación. Las membranas que resultan del encuentro entre dos presencias mutuamente inteligibles. El instante del encuentro es membrana; el contacto es encuentro de membranas que se funden (intercambio silente): obra y perceptor (no se diga el artista, presencia en anonimato). Se funden en el hecho; la circunstancia confunde sus límites. La relación que se deriva del contacto eclosiona otros distintos.

Brizna o binza: hollejo, película.

Cuando una parte del cuerpo toca a otra, la una se vuelve la otra. Palma con palma la derecha absorbe la consciencia de izquierda y viceversa. Hay un alveolo comunicante que está en continuo intercambio. Al tercer contacto, sea la nariz, o, religiosamente: la frente, se abre un tercer circuito. Mediante el contacto físico el hombre hace otro contacto; se comunica con lo sagrado; se religa mediante la consciencia corporal.

Un abrazo de tres personas puede tornar a cada abrazado en una confusión terrible; un solo cuerpo de tres indiscernibles.

El ojo de los alquimistas se centra en esa diferencia nimia entre el plomo y el oro. Saber que es nimia es acercar ya las circunstancias para generar los hechos. Se centraba también en la búsqueda de la vida eterna: su única limitación, se sabe que es a nivel celular. Si funcionan para envejecer pueden también hacer lo contrario. La misma energía se ocupa para destruir que para construir.

El contraste de lo leve con la gravedad. Su relación y su membrana. La gravedad que dan las sensaciones contra del cuerpo, que apisonan la carne cuando se dice *peso*. Lo leve y lo grave. Tan matéricos ellos; y la pesadumbre comienza a elevarse por invocación de levedad y el peso se hunde contra del aire, jalándolo a uno, entonces uno levita, pues ya se entregaron todas las sensaciones al aire. Sensación de sensación hundida en el aire. Sensación volátil, atmosférica.

-Presentación

Es difícil cotejar, o señalar la relación entre los motivos iniciales y los resultados palmarios, en este caso la obra. Es difícil, pues los motivos son sólo puntales que me han dirigido siempre con propiedad y sutileza a nuevos lugares. El motivo es provocación que consecuentemente se aísla para atender las escalas. El motivo entonces queda registrado, para no permitir su olvido; o tal vez para permitirlo pero a discreción, lo que dudo, pues uno no se zafa tan fácilmente de sus trastornos.

A primera vista el proyecto resulta casi una clase de física; de magnetismo. Me imagino tal vez a los maestros enviando a sus alumnos a ver tal exhibición para aprender, si no es que para vivir, las fuerzas que no sólo atañen a los imanes.

El imán genera atracción y rechazo; de ahí se comenzó el camino que originalmente fue desviación.

El imán posibilita otra forma de sentir el espacio, y tal vez de dimensionarlo; pues aunque entre materia hay vacíos, la lectura de tales puede volcarse distinta a la de un vacío construido. El imán es el que determina las distancias.

Los intersticios vacíos pueden presentar una relación distinta entre cuerpos. Es un vacío dinámico; es un vacío de reacciones continuas que se neutralizan para aparentar estatismo. Es la fuerza de uno frente a otro. Es rechazo o sinergia. Su movimiento imperceptible puede evocar relaciones del hombre con lo otro, con los otros. Fragmentada nuestra mente, podemos recogerla de cualquier parte para reconstituir un algo perdido con forma distinta. Aunque éstas sólo son interpretaciones personales.

Hay en el intersticio vida. Al transcurrir el armado de cada pieza se presentaron nuevos modos de resolución; en los intermedios es donde aparecieron; por lo que se presentan como juego; es obra para tocar, trasladar, construir a partir del material (el cual se deja en una forma determinada tal vez por su formalidad) romper y ensuciar.

Esa interactividad, puede llevar al perceptor, durante el juego a una vivencia que se aproxima a un momento creativo; más vital que procesual. El intermedio, por esta ocasión es juego o al menos momento de relajo.

Le toca ahora al perceptor, solidariamente, colaborar y tal vez darse cuenta, después de ese recreo, cómo el hombre puede ser y es, el afectador principal del entorno y de su circunstancia.



Autor: Pedroza Ochoa, Miguel Ángel

Título: Sin título I

Técnica: Fielto e imanes

Medidas: 7 x 45 x 45 cm

Año de realización: 2012



Ibídem



Ibídem



Autor: Pedroza Ochoa, Miguel Ángel

Título: Maqueta para interactivo I

Técnica: Madera e imanes

Medidas: Variables

Año de realización: 2012



Ibídem



Ibídem



Ibídem



Autor: Pedroza Ochoa, Miguel Ángel

Título: Sin título II

Técnica: Madera e imanes

Medidas: Variables

Año de realización: 2012



Ibídem



Autor: Pedroza Ochoa, Miguel Ángel

Título: Maqueta de la atracción

Técnica: Fieltro, madera, plástico e imanes

Medidas: 80 X 4 X 3.5 cm

Año de realización: 2012



Autor: Pedroza Ochoa, Miguel Ángel

Título: Variación de maqueta de la atracción

Técnica: Feltro e imanes

Medidas: Variables

Año de realización: 2012



Ibídem



Ibídem



Autor: Pedroza Ochoa, Miguel Ángel

Título: Maqueta del rechazo

Técnica: Madera, fieltro e imanes

Medidas: Variables

Año de realización: 2012



Ibídem



Ibídem



Ibidem

Semblanzas

Patrick Harpur (Windsor, Inglaterra, 1950-) estudió literatura inglesa en la universidad de Cambridge. Viajó por África y trabajó en una editorial inglesa. En 1982 dejó su trabajo para dedicarse exclusivamente a escribir. Es autor de dos novelas *The Serpent's Circle* y *The Rapture*, y un libro de culto: un diario alquímico moderno titulado *Mercurius, or the Marriage of Heaven and Hell*. Pero es en el campo ensayístico donde ha encontrado mayor eco internacional con la publicación de *Daimonic Reality: A Field to the Otherworld* y *El Fuego Secreto de los Filósofos*. Vive en Dorchester Inglaterra.

Andrey Arsényevich Tarkovski (Zavrashie, URSS, 1932– París, 1986) ingresó al Instituto Estatal Soviético de Cinematografía en 1954, luego de realizar estudios de música, pintura, lenguas orientales y geología. Su primer largometraje, *La Infancia de Iván*, lo coloca en el primer plano de la cinematografía mundial, lo que se verá confirmado a pesar de obstáculos impuestos por las autoridades soviéticas para seguir filmando. *Esculpir el Tiempo* se origina en el largo ocio al que Tarkovski se vio forzado luego de la filmación de *Andrey Rubliov*. La profundidad de sus siguientes largometrajes (*Solaris*, *El Espejo*, *Stalker*, *Nostalgia* y *Sacrificio* –estos dos últimos realizados en el extranjero–) se verá reflejada en la honestidad artística e intelectual de su libro, teniendo como objetivos fundamentales el “decir toda la verdad” y el proponer una teoría cinematográfica satisfactoria.

Ítalo Giovanni Calvino Mameli (Santiago de las Vegas, Provincia de la Habana, Cuba, 1923- Siena, Italia, 1985) inició su trayectoria como escritor en las filas del neorrealismo italiano. . En la segunda guerra mundial fue llamado al servicio militar; desertó y se unió a las Brigadas Partisanas Garibaldi. En esa época, sus padres, también antifascistas, fueron aprehendidos por los alemanes. Con el paso del tiempo fue abandonando su costumbrismo y su compromiso ideológico para sumergirse cada vez más hondamente en lo fantástico

y lo alegórico. De entre sus libros de cuentos destaca *Cosmicómicas*, y en el ensayo *Seis Propuestas para el Próximo Milenio*, *Literatura Fantástica y Por qué leer los clásicos*.

Jesús Gardea Rocha (Delicias, Chihuahua, México, 1939- Ciudad Juárez, 2000) Dentista de profesión, abandona dicha carrera para dedicarse al oficio de escritor, ámbito en el que obtuvo un rotundo éxito, pese a haber comenzado a escribir y a publicar a la edad de 40 años. Catedrático en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Es autor del libro de poemas, *Canciones para una sola cuerda*; de los libros de cuentos, *Los viernes de Lantaro*, *Septiembre y los otros días*, *De alba sombría*, *Las luces del mundo*, *Difícil de atrapar* y *Donde el gimnasta*; y de las novelas, *El sol que estas mirando*, *La canción de las mulas muertas*, *El tornavoz*, *Soñar la guerra*, *Los músicos y el fuego*, *Sóbol*, *El diablo en el ojo*, *El agua de las esferas*, *La ventana hundida*, *Juegan los comensales* y *El biombo y los frutos*.

Arvo Pärt (Paide, Estonia, 1935-) Es uno de los músicos principales de Estonia, además de ser uno de los compositores vivos más prominentes. Gran parte de su trabajo basado en la música sacra constituyó un gran problema para él, pues su país estaba controlado por la Unión Soviética. Es hasta 1980 que el gobierno de la URSS le da un permiso para emigrar. Sus obras más reconocidas son: *Fratres*, *Tintinabulli*, *Tabula Rasa*, *Cantus in Memoriam Benjamin Britten* y *Spiegel im Spiegel*.

Gilles Deleuze (Paris, 1925- París, 1995) Asistió al Liceo Carnot durante la segunda guerra mundial. Durante la ocupación nazi su hermano mayor fue arrestado por su participación en la resistencia francesa y murió durante su traslado a un campo de concentración. Entre 1944 y 1948, cursó sus estudios de filosofía en La Sorbona. Algunos de sus profesores fueron Ferdinand Alquié, Georges Canguilhem, Maurice de Gandillac y Jean Hyppolite. Desde 1960 hasta su muerte, escribió numerosas obras filosóficas sobre la historia de la filosofía, la política, la literatura, el cine y la pintura. Escribió junto con Guattari *El Anti-Edipo*, *Mil Mesetas*, *Rizoma (Introducción)*, *¿Qué es la Filosofía?* y *Kafka. Por una Literatura Menor*.

Félix Guattari (Oise, Francia, 1930- Loir y Cher, Francia, 1992) Psicoanalista y filósofo francés. Próximo a Jean Oury y a su hermano

Fernand trabajó durante toda su vida en la clínica de La Borde, centro destacado de la psicoterapia institucional. Siguió largo tiempo el seminario de Jacques Lacan, quien fue su psicoanalista. Tomó distancias respecto al «lacanismo» a partir de su colaboración con Gilles Deleuze. Militante de izquierda, Guattari ha sostenido numerosas causas de minorías en el contexto de la mundialización (apoyando a los palestinos en 1976, a los *obreristas* italianos en 1977, el proceso de re-democratización de Brasil a partir de 1979, etc.).

Constantin Brancusi (Gorj, Rumania 1876- París 1957) Aunque de origen rumano, se desarrolló y se dio a conocer en París. Está considerado como pionero del modernismo y uno de los grandes escultores del siglo XX. Su obra ha influido en nuevos conceptos de la forma en escultura, pintura y diseño industrial. Además de toda su fotografía y la totalidad de su taller se pueden mencionar como obras relevantes *La Columna Interminable*, *El Beso*, *Musa Dormida*, *Maiastra*, *Leda* y *Escultura para Ciegos*.

Arjan Emmanuel Sánchez Guerrero. (Ciudad de México, 1988-). Estudió la Licenciatura en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (2006-2010). Actualmente es miembro de la cuarta generación del Seminario de Medios Múltiples. Su obra se ha expuesto individualmente en la FES Iztacala de la UNAM (Lo que está ahí, 2011) y colectivamente en el MUCA Campus de la UNAM (Seminario de Medios Múltiples, 2011, y A 100 años una visión contemporánea, 2010), en la Academia de San Carlos y el Centro Cultural Ollin Yoliztli (Miniprint, 2008). Su trabajo parte de un vínculo íntimo con la realidad, comenzando por el material en sí mismo, pasando por los objetos pertenecientes a su vivencia cotidiana, hasta abordar los espacios sociales de los que forma parte. Su práctica, que proviene de una base escultórica, es multidisciplinaria.

Bibliografía

Libros

Acha, Juan. *Aproximaciones a la Identidad Latinoamericana*. Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM. México: 1996.

Badala, Laura y Toscano, Roberto. *Mito y Simbolismo en el Jardín Japonés*. Hipólita ediciones. Rosario: 2009.

Bachelard, Gaston. *La Intuición del Instante*. FCE. México: 2002.

-, *El Derecho de Soñar*. FCE. México: 2005.

-, *La Poética del Espacio*. FCE. México: 2005.

-, *La Poética de la Ensoñación*. FCE. México: 2004.

Bateson, Gregory. *Espíritu y Naturaleza*. Amorrortu editores. Buenos Aires: 2006.

Calvino, Ítalo. *Seis Propuestas para el Próximo Milenio*. Ediciones Siruela. Madrid: 2002.

Causey, Andrew. *Sculpture since 1945*. Oxford University Press. Oxford: 1998.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre-textos. Valencia: 2008.

-, *¿Qué es la Filosofía?* Anagrama. Barcelona: 2009.

Francois, Jullien. *Elogio de lo Insípido*. Editorial Siruela. España: 1998.

Gardea, Jesús. *Reunión de Cuentos*. FCE. México: 1999.

Geist, Sidney. *Brancusi, A Study of the Sculpture*. Hacker. Nueva York: 1983.

González Suárez, Mario. *Paisajes del Limbo*. Tusquets editores. México: 2001.

Harpur, Patrick. *El Fuego Secreto de los Filósofos*. Atalanta. Girona: 2006.

Jung, Carl Gustav. *Sobre el Fenómeno del Espíritu en el Arte y en la Ciencia (Vol. 15)*. Editorial Trotta. Madrid: 2007.

-, *Mysterium Coniunctionis (Vol. 14)*. Editorial Trotta. Madrid: 2002.

Krauss, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts: 1983.

Lachner, Carolyn. *Constantin Brancusi*. The Museum of Modern Art. Nueva York.

Molesworth, Helen. *Part Object, Part Sculpture*. The Pennsylvania State University Press. Pennsylvania: 2005.

Nitschke, Günter. *El Jardín Japonés*. Taschen. Colonia: 1999.

Pearson, James. *Constantin Brancusi, Sculpting the Essence of Things*. Crescent Moon Publishing. Kent.: 2007.

Potts, Alex. *The Sculptural Imagination*. Yale University Press. Singapur: 2000.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración (Vol. I.)* Siglo XXI editores. México: 2007.

Sontag, Susan. *Contra la Interpretación*. Alfaguara. Buenos Aires: 2005.

Sánchez, Adolfo. *De la Estética de la Recepción a una Estética de la Participación*. Relecciones UNAM. México: 2007.

T. Hall, Edward. *La Dimensión Oculta*. Siglo XXI editores. México: 2007.

Tarkovski, Andrey. *Esculpir el Tiempo*. UNAM. México: 2005.

Teja Bach, Friedrich, et. al. *Brancusi*. Philadelphia Museum of Art. Paris: 1995.