



Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Artes, Magíster en Artes

LA PRÁCTICA ARTÍSTICA COMO IMAGEN DIALÉCTICA

MÉTODO PARA LA CREACIÓN DE IMÁGENES

Por

Carlos Vicente Baeriswyl Rada

Memoria de obra presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad
Católica de Chile para optar al grado de Magíster en Artes vía creación

Profesora Guía: Dra. Carolina Larrea

Diciembre 2021
Santiago, Chile

ÍNDICE

RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO	10
I.1. IMAGEN COMO CUERPO INMATERIAL	10
I.1.1. Desde la óptica	10
I.1.2. Desde la percepción	13
I.1.3. Desde la luz	14
I.1.4. Desde la imaginación	16
I.1.5. Desde el pensamiento	17
I.2. ESTADOS NACIENTES - DIALÉCTICA	18
I.3. ANAMNESIS	20
I.4. CARL JUNG, SINFONÍA DE LA PSIQUE	21
CAPÍTULO II. MÉTODO PARA CREACIÓN DE IMÁGENES	23
II.1. EL BASTIDOR (Armadura)	23
II.2. LOS LÍMITES	25
II.2.1. Las fronteras	25
II.2.2. El lienzo	27
II.3. TEXTURIZACIÓN	29

CAPÍTULO III. PRODUCTOS ARTÍSTICOS, RESULTADOS DE LA APLICACIÓN DEL MÉTODO PARA CREACIÓN DE IMÁGENES	34
CONCLUSIONES	39
REFERENCIAS	41

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Los sinogramas, (HanziBox, 2021.p8).	11
Figura 2. Espectro electromagnético : R.L. Gregory. 1965, ojo y cerebro, Madrid: Ediciones Guadarrama.p21.	13
Figura 3. Flores de ciruelo a la luz de la luna, Katori, N. (1723-1782), arte asiático. Gabriel Fahar-becker. 2011.	25
Figura 4. Paisaje Haboku. arte asiático. Gabriel Fahar-becker. 2011.	26
Figura 5. Daruma, arte asiático. Gabriel Fahar-becker. 2011.	26
Figura 6. Textil de lino puro, imagen del autor.	27
Figura 7. Textil de algodón, imagen del autor.	27
Figura 8. Óxido de zinc, imagen del autor.	28
Figura 9. Autorretrato, Goya atendido por el Médico Arrieta. recuperada de https://www.descubrirelarte.es/2020/04/03/francisco-de-goya-en-homenaje-al-doctor-arrieta.html .	29 30
Figura 10. Texturado con esténcil, gesso sobre lino (p1). Imagen del autor.	30
Figura 11. Texturado con esténcil, gesso sobre lino (p2). Imagen del autor.	30
Figura 12. Texturado con esténcil, gesso sobre lino (p3). Imagen del autor.	30
Figura 13. Texturado con esténcil, gesso sobre lino (p4). Imagen del autor.	31

- Figura 14.** D 9. Serie Dialéctica. Óleo sobre lino, 100 x 100cm. , imagen del autor. 35
- Figura 15.** D 11. Serie Dialéctica. Óleo sobre lino, 100 x 100cm. , imagen del autor. 35
- Figura 16.** D 13. Serie Dialéctica. Óleo sobre lino, 100 x 100cm Imagen del autor. 36
- Figura 17.** D 15. Serie Dialéctica. Óleo sobre lino, 100 x 100cm. , imagen del autor. 36
- Figura 18.** R1 Serie Corpúsculos, Óleo sobre lino, 100 x 100cm. , imagen del autor. 37
- Figura 19.** R5. Serie Corpúsculos. Óleo sobre lino, 100 x 100cm. , imagen del autor. 37
- Figura 20.** R6. Serie Corpúsculos. Óleo sobre lino, 100 x 100cm. , imagen del autor. 38
- Figura 21.** S 4. Serie Anamnesis. Óleo sobre lino, 100 x 100cm. , imagen del autor. 38

**LA PRÁCTICA ARTÍSTICA COMO IMAGEN DIALÉCTICA
MÉTODO PARA LA CREACIÓN DE IMÁGENES**

Carlos Vicente Baeriswyl Rada

RESUMEN

El trabajo que precede es la propuesta de un método para la práctica artística, en un campo expandido de las artes visuales, orientado a la creación de imágenes mentales, para su proyección y materialización sobre soportes bidimensionales. Un método de pintura que denomino “dialéctica” porque mantiene en tensión la atemporalidad de la imagen, y busca distanciarse de todo percepto estimulante, proyectando imágenes independientes de las tradicionales relaciones pareidólicas o miméticas.

INTRODUCCIÓN

Más allá del desafío que significa la elaboración del texto que precede, este momento emerge como una valiosa oportunidad; un tiempo dedicado al análisis y reflexión de la estructura que vertebra mi proceso creativo. Un análisis a la práctica artística que he desarrollado en el campo de las artes visuales.

Es evidente que la multimedia se transformó en el mecanismo de comunicación más utilizado en esta era. La lectura como cultura dominante, que el filósofo estadounidense Richard Rorty denominó como el “giro lingüístico, se desdibuja frente al avance aplastante de la imagen (Rorty,1990). En su remplazo el historiador de arte estadounidense William Mitchell instala un nuevo giro, el pictorial, posicionándolo como una realidad visual (Mitchell, 2009).

En el s. XIX los métodos de reproducción técnica que tiene sus primeros alcances de consideración, con la invención de la fotografía, y más tarde potenciado con el cine, logran la expansión de la imagen, que finalmente la tecnología terminaría masificando, un fenómeno único en la historia de la civilización. Las nuevas maneras de ver las imágenes han encontrado terreno fértil en la filosofía. Así, diversos pensadores han dedicado su intelecto a la investigación, estudio y análisis de la imagen.

Gracias a esta especialización del pensamiento, la humanidad ha logrado acumular gran cantidad de información, creando un archivo de magnitud y diversidad imposible de abarcar durante la pequeña temporalidad del ser humano.

El marco teórico del presente trabajo se centra en abordar principalmente, los conceptos sobre la imagen; el lugar en donde ocurren, el estado naciente, que el historiador Alemán Aby Warburg, instaló en la discusión, la imagen dialéctica y el aura que el filósofo Alemán, Walter Benjamin, adiciona en el s. XX, son nociones que se unen en una verdadera posta del pensamiento filosófico, y que releva en el siglo XXI Didi Huberman, historiador del arte, francés, incidiendo en las prácticas artísticas contemporáneas.

Para efectos analíticos en el método de creación de imágenes que propongo, el término imagen se comprenderán de dos tipos, por un lado me refiero a la imagen como “imagen mental”, de origen endógeno e inmaterial, que se inicia y se aloja en el *consciente imaginante* de la psique, y por otro lado, el desplazamiento proyectado de esa imagen mental sobre una producción material, que a través de las habilidades técnicas

adquiere una forma objetual, atemporal, y trascendente me refiero a la “imagen proyectada”.

¿Qué es una imagen? ¿Cuántos tipos de imágenes existen? ¿Dónde se originan ellas? Estas preguntas nacen desde el ámbito propio de la imagen como objeto, pero, para el espectador surgen otras diferentes incógnitas, por ejemplo ¿Cómo se leen las imágenes? ¿Cuál es su contenido? Son las preguntas que durante el transcurso del primer capítulo del escrito intentaré abordar someramente, atendiendo la naturaleza del texto.

La amplitud que abarca el concepto de imagen ya mencionado, obliga a indagar por caminos interdisciplinarios, como; la física, por las propiedades de la luz; la cuántica por la dualidad partícula/onda de la luz, energía que penetra por los órganos visuales; la anatomía, en cuanto son los sentidos los que capturan los perceptos; la antropología dado que es el cuerpo humano quien hace de medio produciendo y poseyendo las imágenes; la psicología porque en la psique humana es en donde la imagen cobra vida; y la filosofía dado que el pensamiento está formado solo por imágenes.

Cuando se copia de un modelo, como sigue siendo lo natural en el arte, el proceso de percepción está determinado por los límites y por las condiciones del objeto material, ubicación espacial, iluminación, color, temperatura, olor, textura y forma. La imagen mental estará compuesta por estos perceptos del objeto, más la incorporación de otros datos aportados por diversas partes y funciones del cerebro humano. Cuando se materializa la imagen proyectada o imagen plástica, ésta no puede evadir un contenido conceptual y abstracto.

Sucede diferente cuando se trata de una imagen puramente mental, dado que ésta remite a un concepto inicial no perceptual, producido totalmente en la psique, en este caso, todo es conceptual, Hans Belting dice, que la imaginación creadora no forma, sino deforma los perceptos (Belting, 2007).

El vehículo necesario para plasmar el influjo de los conceptos del método que propongo es un mecanismo técnico de mi invención, una metodología que facilita la proyección de imágenes mentales, abstractas, originadas en la psique, a través de un esfuerzo del consciente imaginante.

Este método se inicia a partir de trazos indeterminados, o también simplemente denominados “manchas”, a las cuales se le aplican técnicas de interpretación como en el *test* creado por Hermann Rorschach. Se busca en este caso completar una imagen

sobre dichas manchas confusas, en desorden y que carezcan de información memorizada, tratando de desorganizar la gestión económica del cerebro, que tiende a simplificar, facilitando así la aparición de pulsiones inconscientes para su proyección.

En el transcurso del texto complementaré lo planteado, para establecer los parámetros requeridos en la comprensión de significados, específicamente de las herramientas filosóficas empleadas en la construcción del contenido.

En el primer capítulo, me avocaré, a presentar los resultados de mi investigación, respecto de la imagen inmaterial desde diferentes áreas del conocimiento y me impongo la tarea de establecer un marco teórico, a través del análisis del pensamiento de los diferentes autores que han alimentado el desarrollo de mi trabajo.

Durante el Capítulo II explico didácticamente cómo funciona, en general, mi proceso de trabajo, las técnicas como herramientas para la proyección de las imágenes desde el consciente imaginante, la estimulación escópica como iniciadora de un proceso, y el desprendimiento de lo reconocible como factor fundamental de la metodología propuesta.

En capítulo III presento resultados obtenidos con la aplicación del método para creación de imágenes propuesto y finalmente presento las conclusiones.

Esto es un camino al método propuesto, el cual será factible aplicar a través de matrices de legibilidad para que alumnos, mediante esta práctica logren tempranamente, la experiencia de la representatividad.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

I.1. IMAGEN COMO CUERPO INMATERIAL

I.1.1. Desde la óptica

En el momento de analizar la producción de imágenes, habitualmente se suelen adjudicar la información solamente a la percepción visual. Ejemplo de lo anterior, es la denominación de artes visuales:

“engloban las artes plásticas tradicionales, así como las expresiones que incorporan a la nueva tecnología orientada al arte o elementos no convencionales, y que su mayor componente expresivo es visual, como la fotografía, videografía, cinematografía, y lo también llamado, arte de los nuevos medios” (art/visual-arts,2000,p1).

Esta definición justifica la denominación de Artes visuales porque su mayor componente expresivo es el visual.

El ojo es un órgano sensible que nos permite entender la realidad exterior, este ha mostrado un desarrollo evolutivo de gran complejidad en supremacía frente a los demás sentidos, sin embargo, el concepto de imagen no puede adjudicarse únicamente a las sensaciones visuales, sino que debe extenderse a todas las cualidades de la experiencia sensorial. Más adelante ahondaremos en este tema en profundidad.

Primero analizaremos, exclusivamente las imágenes mentales, tomando en cuenta solo aquellas obtenidas por el ojo, esto es, las de carácter visual. Para ello, es necesario reducir el espectro perceptivo dejando de esta manera fuera las olfativas, gustativas, sonoras, táctiles y otras, las cuales aportan, de importante manera, a los contenidos de la psique.

Comprender cómo son recibidos los estímulos a través de los ojos, esas pequeñas imágenes de objetos exteriores, invertidas por el lente acuoso del cristalino, y proyectadas sobre la retina, y que logren dar consistencia a una imagen mental reconocible del mundo de los objetos que nos rodean, es sin duda un gran desafío.

El ojo funciona enviando al cerebro códigos en forma de actividad nerviosa, una especializada cadena de impulsos electromagnéticos que culminan permitiéndonos percibir visualizaciones que de alguna manera crean una realidad de los objetos observados (Gregory, 1965).

Las Imágenes mentales o conceptuales, son aquellas que ocurren en el interior de nuestro cerebro, nuestra psique, e incluyen propiedades y procesos asociados con su creación. Es una evocación de nuestra memoria, una consideración no verbal asociada al concepto. Se puede tratar de representaciones visuales, el conjunto de impresiones o experiencias, entidades intuitivas, ejemplos dialécticos enfrentados, gráficas. Esta imagen mental acontece en el campo de la inmaterialidad del cerebro en un lugar denominado conciencia *imaginante* (Sartre, 2005).

El funcionamiento del lenguaje escrito nos permite entender fácilmente lo anterior. Cuando leemos, agrupamos signos en palabras, que poseen significados aprendidos. Las palabras se unen en frases que expresan ideas, pero en ningún momento tenemos ante nosotros el objeto, sino signos que lo reemplazan y, sin embargo, somos capaces de entender perfectamente de qué se trata. Si bien, no existe proyección de la imagen en el interior de nuestro cerebro, hay información clara de lo observado. Este fenómeno se denomina *imagen mental* (Sartre, 2005).

En los sinogramas, el signo denota gráficamente su significado, como es el caso del alfabeto chino, que mantiene ideas o conceptos en un solo carácter. Si decimos INCENDIO, automáticamente obtenemos una imagen mental de fuego, peligro o destrucción, sin que las letras tengan alguna analogía con el fuego. Podríamos decir que la evolución de nuestro cerebro ya es capaz de entender el significado sin tener un sinograma u objeto a la vista.



Figura 1. Sinogramas (HanziBox, 2021.p8).

La percepción de los objetos durante la formación de imágenes mentales no es completa, unos pocos rasgos, no solo pueden determinar la identidad del objeto en

percepción, sino que, además, se logran presentar en el consciente imaginante una imagen mental integrada.

El cerebro es un órgano optimizador, cuya tarea es cumplir diversas funciones orgánicas destacando entre ellas las vitales, lo cual obliga a mantener un régimen de economía. Por ello la psique es abstractiva y requiere muy pocos rasgos para alcanzar una imagen mental. En el caso del alfabeto, como mencionábamos, en donde los signos agrupados en palabras logran significados, las imágenes mentales emanan a través de la lectura simbólica, aun cuando no hay objetos específicos para ser observados, resultando una imagen mental inducida únicamente a través de signos.

También en los dibujos infantiles se evidencia claramente esta agencia económica mental, Rudolf Arnheim en su libro, *Arte y percepción visual*, dice: "Los niños tienen el cerebro en expansión, doble trabajo para él, ya que una vez construido solo debe mantener el resto de las funciones, tal vez por eso los niños dibujan empleando la abstracción continuamente" (Arnheim, 2011, p.176). La abstracción entendida como mención no perceptual. Para ellos un círculo representa una cabeza y dos puntos los ojos, lo que es suficiente para significar. No son necesarios los detalles, es lo que se denomina como imagen mínima, un esquema.

En este mismo ámbito, Gombrich también utiliza la infancia como depósito prístino de comportamientos humanos, para demostrarnos como los niños sustituyen las imágenes, en su ensayo, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, dice:

"El gato persigue la pelota como si fuera un ratón. El niño se chupa el dedo como si fuera el pecho materno. En cierto sentido, la pelota representa un ratón para el gato, y el pulgar el pecho materno para el niño, pero aquí también la representación no depende de las semejanzas formales, más allá de los requerimientos mínimos de la función. La pelota no tiene nada en común con el ratón, sino de ser perseguible. El pulgar nada con el pecho, sino ser succionable. Como sustitutivos, cumplen ciertas demandas del organismo. Son llaves que, como por azar, encajan en cerraduras biológicas, o son monedas falsas que hacen funcionar la máquina cuando se les echa por la ranura" (Gombrich, 1951, p.4).

Una imagen mental en este sentido biológico no alcanza a ser una imitación de la forma externa de un cierto objeto, son juegos simbólicos que utilizan la imitación de

algunos aspectos privilegiados o importantes, pero que demuestran finalmente suplir la función perfectamente.

I.1.2. Desde la percepción

La actividad perceptiva a cargo de nuestros sentidos facilita la aprehensión de datos codificados, los audiovisuales especialmente. El ser humano, según Richard Gregory, tiene un típico ojo de vertebrado, pero que no figuran entre los más complejos ni los más desarrollados, aunque el cerebro humano es el más perfeccionado de todos los cerebros conocidos (Gregory 1965). Así, el ojo limitado del ser humano puede solo captar una octava parte del espectro electromagnético, solo la fracción que ocupan los colores conocidos como el arco iris. El resto de las radiaciones que somos incapaces de ver, poseen también propiedades que interactúan con la materia, por tanto, afectan a nuestro entorno. Podemos muchas veces ver el producto de las radiaciones o fuerzas que actúan sobre objetos, pero no podemos percibir las, solo las experimentamos y las podemos traducir matemáticamente.

Como se puede apreciar en la figura 2, lo visible por el ser humano es una pequeña parte del espectro de frecuencias conocidas. Existe, otro mundo invisible para nuestros sentidos, un mundo solo conocido a través de los efectos que provoca.

El universo está en expansión, desconocidas fuerzas pujan en un espacio totalmente copado, interacciones de energías que actúan sobre la materia que no somos capaces de aprehender por nuestras limitaciones perceptuales.

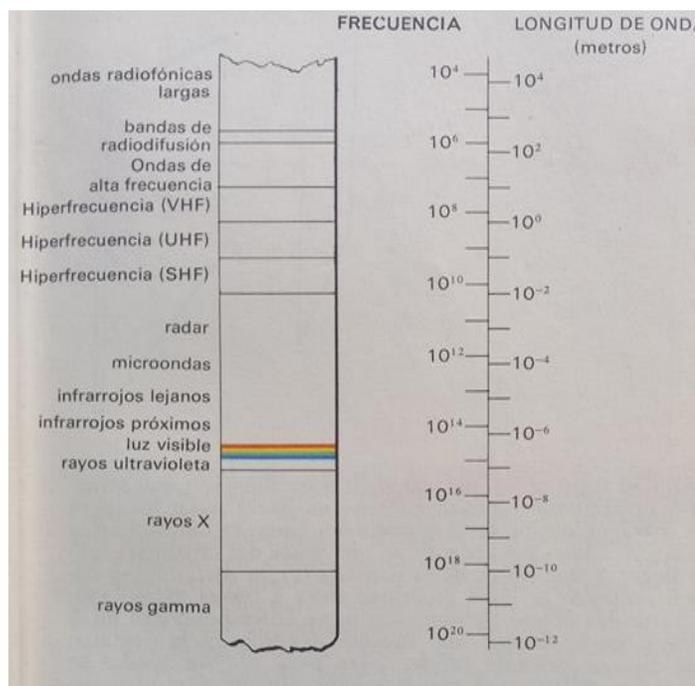


Figura 2: Espectro electromagnético

Autor: R.L. Gregory

A su vez, los objetos que reflejan la luz que captan nuestros lentes oculares, muestran solo una parte de su forma, la piel de la materia, una pantalla del objeto. No podemos ver más que lo que se presente frente a nuestros ojos. Cuando percibimos hay aspectos que se nos exhiben patentes, otros aspectos se ausentan del proceso y son completados por nuestra imaginación.

Los objetos, son algo más que una serie de estímulos, contienen un pasado y un futuro, poseen una historia cifrada sobre su forma, un tipo de anamnesis, definida como reminiscencia.

La materia se muestra en estados temporales, nuestra percepción y experiencias con los objetos están sujetas a nuestra breve temporalidad. Las propiedades de la materia se perciben, detenidas. Blando, duro, inmóvil pequeño o grande son criterios enlazados solo por la temporalidad humana.

La materia está inmersa en una *dynamis* en su propia potencia, una constante que posibilita, lo que podría ser o bien lo que ya es. La montaña se desintegra cuando el río deforma y arrastra su forma para convertirla en un fluido. La materia y los objetos que la contienen mantienen independencia y vitalidad, son agentes que siguen algún tipo de trayectoria determinada por su origen, el universo.

Jane Bennett en su obra *Vibrant Matter*, describe en “el poder de las cosas”, la materia como un ente vibrante, que se manifiesta excediéndose de su condición de objeto más allá de lo inerte, alcanzando un estatus de sujeto activo, que interfiere en los destinos (Bennett, 2010).

¿Puede la materia en su aparente inmovilidad actuar como agentes que impiden realizar nuestra voluntad? ¿Son inocuos los objetos que nos rodean? ¿que tan lejana de la realidad, es nuestra imagen del mundo que habitamos? La imagen del mundo se limita a las capacidades de nuestros sentidos y la de nuestro intelecto.

I.1.3. Desde la luz

El medio lumínico, que actúa y construye la forma, influye en el estado que presenta el sistema nervioso del observador. Son estos los dos componentes que afectan nuestra percepción. Para poder ver necesitamos luz, los fotones viajan a 300.000 km. por segundo y aunque esta cifra pareciera una velocidad enorme, en realidad es de gran lentitud en relación con los movimientos cósmicos. Esta velocidad que la luz alcanza en

recorrer un cierto trayecto, que para nuestra percepción limitada pareciera inexistente, deja en evidencia una demora en el tiempo que emplea en recorrer la distancia entre nuestros lentes oculares y el objeto observado, esto es un retraso que nos hace ver los objetos siempre en una ubicación temporal pasada. Todo lo que observamos cuando lo aprehendemos ya es pasado, nuestras imágenes de la psique que dan forma a nuestra realidad habitan un tiempo pretérito. Así, por ejemplo, la luz emitida por la nebulosa de Andrómeda llega a nuestros ojos atrasada un millón de años; vivimos en una suerte de pasado inmaterial.

La luz, a su vez, está formada por corpúsculos y ondas electromagnéticas; una condición de dualidad que Albert Einstein, descubriera a principios del siglo XX. La luz se transporta en agrupaciones de energía denominada “cuantos”, lo que originó el nombre de la física cuántica. Diciplina que se distanciaba de las teorías de la física, por cuanto las partículas cuánticas tienen reacciones espeluznantes según Einstein, entre ellas el entrelazamiento cuántico. Mientras mantenemos los ojos abiertos, se introduce la luz y con ella su energía cuántica contribuyendo e influenciando nuestra actividad cerebral. Una especie de combustible cuántico dual, del cual ignoramos que tipo de afectaciones provoca en nuestra psique y, por tanto, en la formación de imágenes mentales.

Cuando la luz es tenue, por ejemplo; como cuando intentamos leer un libro bajo la luna, los cuantos son débiles, porque la luz ha rebotado sobre la superficie de la luna y ésta, ha atrapado parte de su energía. En este caso, la energía requerida para poder entender y traducir en imágenes los signos, no es suficiente.

El fenómeno del color es otro aspecto importante que interviene en la percepción. El color es producto de un intercambio entre la luz y la materia del objeto observado. El color de una superficie que pueden percibir nuestros ojos depende no solo de sus características espectrales, originadas en la reflexión, sino también, por la composición espectral del foco que ilumina. La luz que capta el ojo humano está compuesta por la luz del arcoíris, una limitada faja del espectro electromagnético. Como mencionamos anteriormente, el color, al tratarse de una reflexión provocada por la luz, desaparece cuando esta se apaga, los colores dejan de existir.

Si nos encontramos en un cuarto totalmente oscuro, todo lo que está allí ha perdido su color, son objetos incoloros, y no es que no los podamos ver, simplemente han desaparecido por la falta de luz.

Como se puede apreciar, grandes son las dificultades para acceder a una información completa o exacta a través de nuestra percepción limitada.

Un cerebro ocupado que controla la supervivencia de un cuerpo con infinidad de funciones y órganos, y que mantiene una constante alerta del medio que lo rodea, solo puede percibir datos vagos e incompletos.

Estas variables que se producen en el momento de la percepción denotan que ésta no funciona exactamente como un único canal de información, el proceso perceptivo más bien es un detonante que dinamiza un conjunto de fases sucesivas, inmateriales que intervienen en las funciones cerebrales.

Para formación de las imágenes mentales en la psique se reúnen datos de diversos orígenes. Los perceptos como hemos indicado son solo una parte, importantes en la medida que originan el fenómeno de la imagen perceptiva, pero a ello debemos sumarles otros múltiples factores tales como, experiencias anteriores, memoria, imaginación, reminiscencias; es una sinfonía continua, una experiencia constante de la psique.

I.1.4. Desde la imaginación

La imaginación es un proceso creativo inmaterial en cuanto se origina y se forma en el interior del organismo como medio portador, es un fenómeno abstracto, que no requiere de perceptos. La imaginación es lo que Edmund Husserl denominó, conciencia de imagen o *Phantasía*, que no requiere de perceptos para formar o deformar imágenes. Gastón Bachelard plantea: “La imaginación no es como sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad” (Bachelard, 2016,p.31).

La imaginación es atemporal, puede desplazarse al pasado y al futuro con mucha facilidad, realizando proyecciones y cálculos precisos de acontecimientos aún no acaecidos, es capaz de poner en alerta ante una inminente catástrofe. En las prácticas artísticas la imaginación, el *consciente imaginante*, juega un rol vital en el proceso y desarrollo de las proyecciones, es la imaginación quien maneja con los perceptos arcaicos, que acuden desde la memoria para su proyección material.

“tras un cambio epistemológico, la imagen mental deja de ser considerada como una copia, para asumir el papel de origen último, y creador de significado y de nuestro sentido de existencia y de realidad. El acto imaginativo genera nuestra conciencia, que a su vez ilumina luego nuestro mundo” (Kugler, 1999, p.136).

La imaginación representa el proceso de elaboración de todas las imágenes, es un foco seguidor que ilumina sectores en la psique.

I.1.5. Desde el Pensamiento

Desde los inicios de la filosofía, los pensadores han comprendido la complejidad dicotómica que distancia lo percibido con la realidad del mundo exterior. En tal sentido la imagen se instaló como tema de discusión a lo largo de la historia. Pensamos en imágenes, vivimos con imágenes, las necesitamos para poder representarnos el mundo que nos rodea.

Aristóteles tratando de oponerse a una antigua doctrina que comprendía la imagen (*eídolon*) como un tipo de partículas que desde la materia irradiada penetrando nuestros ojos, propone a cambio que las imágenes vistas son formas puras y que la mirada es capaz de despojarla de su materialidad.

Hans Belting, historiador de arte, alemán, realiza una aproximación antropológica de las imágenes mentales. Sitúa al ser humano como el lugar en donde las imágenes toman forma inmaterial. Una imagen se convierte en algo más que un resultado de la percepción.

“El cuerpo enfrenta siempre las mismas experiencias, como tiempo espacio y muerte, que ya hemos captado a priori en imagen, Desde la perspectiva antropológica el ser humano no aparece como amo de las imágenes, sino algo completamente distinto, como lugar de las imágenes que toman posesión del cuerpo, está a merced de las imágenes autogeneradas, aun cuando siempre intente dominarlas” (Belting, 2012, p.17).

¿Es el ser humano un medio productor y portador de imágenes? ¿O son las imágenes apoderadas de los cuerpos como medio? Belting agrega al concepto de la imagen mental, el cuerpo capaz de portarlas. Humaniza la mirada y enriquece la discusión, “la imagen y medio como dos caras de una moneda” (Belting, 2012, p.32).

Apela también, a las restricciones funcionalistas que la semiótica ha instalado sobre las imágenes plásticas como objetos netamente materiales, que han distanciado en el análisis, al ser humano de sus imágenes mentales.

I.2. ESTADOS NACIENTES - DIALÉCTICA

La contemplación estética funciona como el punto de partida que alimenta los estados nacientes, metafóricamente, “umbrales” (Huberman, 2008, p. 27). El término umbral en sentido figurado según diccionario Rae, es una entrada o principio, (Rae, 2005). Según Huberman los umbrales del pensamiento serían el lugar en donde las imágenes se forman, situados en algún lugar de la psique no dilucidado aun, serían un producto originado en lo perceptible, que se dinamiza a través de los sentidos. Una imagen mental es una información cifrada que se convierte en un tipo de actividad nerviosa, y que logra grabar en la memoria y representar de alguna manera en nuestro consciente imaginante, la imagen visualizada (Gregory, 1965). El estado naciente es un lugar en donde se proyectan las ideas en formas de códigos que luego pueden surgir como una imagen dialéctica (Benjamin, 2015), “un proceso, un transcurrir, del que dos opuestos forman parte, y para lo cual ambos son necesarios” (Engels, 2008, p.80).

Estado naciente es un concepto que se integró a la discusión filosófica por Aby Warburg, a principios del siglo XX. El autor apunta; “El comportamiento tropológico es un estado mental que permite observar la función del intercambio de imágenes mentales “*in statu nascendi*” en sus fases” (Warburg, 2018, p.78). Warburg inscribe dicha observación en una libreta del viaje realizado por Estados Unidos, con ocasión de ser invitado a compartir una representación artística simbólica de los Pueblos, una tribu indígena norte americana.

Warburg propone la existencia de una permanente conexión histórica, que se ubica tras estos umbrales donde se origina el pensamiento, es la existencia de un signo impreso, una conexión con el pasado que se mantiene y que se manifiesta a través de las representaciones artísticas, imágenes plásticas. (Warburg, 2018).

¿Cuál sería aquel lugar en donde nacen las ideas en nuestra psique? Didi Huberman, discípulo de Warburg, analiza la historia del pensamiento buscando estas respuestas, en su ensayo “ser cráneo”, “convoca” el término anacrónico de “umbral”.

Convocar según su significado etimológico es “apelar a un poder superior para que le ayude” (Diccionario E. 2021). Lo que, pareciera ser un término que resulta más próximo al misticismo que a la filosofía, esta operación dogmática también alude a la modalidad utilizada por Warburg.

La tendencia de incluir otras disciplinas o campos en las artes y la filosofía es muy antigua, pero en este caso pareciera originarse en las vanguardias del siglo XX. Así el montaje surrealista incluyó un abanico multidisciplinar, como la psicología, el animismo, el misticismo, la astrología y la tecnología en sus prácticas creativas. Cabe recordar similares tendencias en filósofos contemporáneos, como Gastón Bachelard, cuando escribe respecto al psicoanálisis del fuego, o cuando plantea que; “en el fondo de la materia crece una vegetación oscura, en la noche de la materia florecen flores negras” (Bachelard, 2016, p.9). La imagen plástica en el arte, durante la historia de la humanidad, no ha perdido su carácter mágico, mantiene una relación con lo simbólico y con el poder, un poder transformador contenido en las imágenes plásticas, ¿no son acaso las experiencias estéticas, experiencias imaginarias, místicas, inefables?

La experiencia sensorial del objeto estético y el comportamiento que produce en un sujeto que contempla un original, *Einführung*, que traducido del alemán se entiende como empatía o proyección sentimental (Worringer, 2013. P.40.), no es comparable a la percepción que se produce frente a una reproducción técnica, porque en el acto de ser reproducida ha perdido su materia original, las huellas de su trascender, su historia, esa necesaria conexión mística con los umbrales de la psique.

En este punto se visualiza la trazabilidad del pensamiento entre Warburg, Benjamín y Huberman, como también se vislumbra la necesidad de ampliar el campo en la filosofía, buscando identificar conectores, desde otros ámbitos del pensamiento. En este aspecto, Benjamín que retoma la idea de Warburg respecto a los estados nacies, presenta dos conceptos en la discusión filosófica, la imagen dialéctica y el aura.

La dialéctica, es un concepto de origen griego, que con el paso del tiempo solo ha mantenido una parte de su significado, esto es, el arte de la argumentación y la contra argumentación. En el siglo XIX, Hegel en su obra, *Filosofía del Arte o Estética*, incorpora la dialéctica, desde su propia dinámica, la lucha entre tesis y antítesis provoca una síntesis, la que, a su vez, crea otra tesis y así sucesivamente, es un término que se reproduce infinitamente (Hegel, 1992).

Benjamin nos sorprende cuando asegura que solo las imágenes dialécticas son las únicas verdaderas imágenes:

“No es que el pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues, mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con él ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen, en discontinuidad. – Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje – Despertar –” (Benjamín, 2015, p.464).

Este párrafo de Benjamín para la descripción de imagen dialéctica se puede interpretar como la producción de una imagen que contiene elementos místicos, iniciales y anteriores, arcaicos, del pasado, para enfrentarlos en una tensión dialéctica con elementos del presente. Creando así una temporalidad que destruye la continuidad, y se enfrenta a una discontinuidad. En segundo término, Benjamín aportará otro elemento místico a esta posta filosófica, cuando escribe el ensayo La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, en cuyo texto se refiere a la pérdida de la tradición producto de la reproducción masiva de una imagen, y su consecuente pérdida del Aura, cualidad que se encontraría contenida en la imagen dialéctica (Benjamín, 2015).

I.3. ANAMNESIS

El acto creativo, en sentido de lograr una idea completamente nueva, no existe, porque toda imagen mental o plástica se construyen en relación con otras. Las creaciones artísticas o de otro tipo, responden a un fenómeno denominado anamnesis. Etimológicamente proviene del griego *ἀνάμνησις* [anamnesis] que significa: reminiscencia, recuerdo (Coromines, 2021). En filosofía este término fue acuñado por Platón, el alma (preexistente antes de nacer) ya conocía ciertas ideas, por ello para Platón el proceso de conocimiento era recordar lo que el alma había olvidado (Coromines, 2018), pero bajo la lógica actual podríamos suponer que son ideas anteriores a las cuales le agregamos o le quitamos algunos factores. Desde este punto de vista podríamos decir que, crear consiste en reunir ideas dispersas, o separar ideas que estaban reunidas. Lo nuevo así sería el fruto de ideas anteriores, pervivientes.

De alguna manera la idea de pervivencia es también un concepto que se encuentra arraigado a la resistencia natural frente a la extinción; es la evolución de los seres vivos como un mecanismo necesario para enfrentar ambientes inestables, el universo en expansión y el planeta tierra que nos aloja, que se encuentra en un estado de continua conmoción.

Charles Darwin en el s. XIX, presenta su teoría de la evolución, a través de la publicación de sus investigaciones en la obra *El origen de las especies*, la cual influye transversalmente en el pensamiento en los siguientes siglos y hasta nuestros días, este poderoso giro copernicano de Darwin, no estuvo ajeno al pensamiento de Warburg, la idea que la pervivencia no solo se produce en los cuerpos biológicos como lo plantea Darwin, Warburg proyecta en su investigación la idea de la pervivencia, en el pensamiento, y lo hace a través de imágenes en la historia del arte y el mito, deteniéndose en los modelos de repetición. Su obra *Atlas Mnemosine* consta de un archivo de imágenes que relacionan los gestos, el *pathosformel*, o la forma del pathos, entre la antigüedad y la modernidad, buscando establecer una pervivencia de la imagen ante un mismo pathos, intentando concertar una dinámica de ciclos creativos que mantienen una similitud o proyectando una repetición, lo arcaico. Más tarde, Didi Huberman sostiene; “Los símbolos del arte clásico siguen estando apegados a los fondos oscuros de la incorporación mágica o de la proyección mítica” (Huberman, 2008, p. 377). En el mito se busca la repetición histórica de productos del sentido. Es como dice Campbell “La entrada secreta por las cuales las inagotables energías del cosmos se vierten sobre las manifestaciones culturales humanas” (Campbell, 2019,p.13). Campbell da un paso más y nos recuerda que nuestra materia y su energía proviene del cosmos, que no se podría negar que nuestras imágenes mentales al momento de plasmarlas en un soporte contengan visiones migrantes, información que podemos comparar gracias a la historia del arte, y relacionarlas como Aby Warburg, en su obra, *Atlas Mnemosine*.

¿ investigando la materia podríamos dilucidar la historia del cosmos? Hablo de la materia viva, articulada por un cerebro rector capaz de iniciar la vida o terminarla, de la información codificada que anida en esa materia, la anamnesis que, a través de la imagen, se proyecta en el arte. La pervivencia de la imagen en el arte podría ser la resistencia natural evolutiva del cosmos.

I.4. CARL JUNG, SINFONÍA DE LA PSIQUE

La concepción que tenía el psiquiatra suizo Carl Jung respecto a la imagen como función creativa no solo era una respuesta adaptativa de nuestra psique proveniente de un pasado, denominados como arquetipos, Jung sostiene que la imagen se transforma en un potencial autónomo, terapéutico, capaz de afrontar y superar la complejidad del presente.

“Si nos preguntáramos cómo se compone, esta imagen interna, podríamos decir que, aunque aparece al sujeto como una unidad, autónoma, está compuesta de las más diversas procedencias. Si bien, es producto del inconsciente, la imagen interna expresa solo aquellos contenidos que hacen pertinentes a la conciencia según el estado actual de ésta. Es decir, no todos los materiales inconscientes forman la imagen, sino aquellos que se constelan en determinadas situaciones que estimulan o inhibe dichos materiales” (Jung, 1997, 260).

Una sincronización perfecta de la psique, en donde la memoria, la imaginación, la información producto de la anamnesis, los arquetipos y los estímulos perceptuales se entrelazan. Una fuente que posee la Psique para ahondar en la conciencia ir más allá de si misma creando una imagen mental.

Para Jung las imágenes arcaicas o primigenias, se transmiten filogenéticamente, es decir, a través del origen y desarrollo de las especies, son heredables, acompañan la evolución de los seres vivos, se encuentran en la psique y representan una potencia que puede ser dinamizada mediante la experiencia.

La investigación que derivó en el método de creación de imágenes que propongo, se nutre, en muchos aspectos de las propuestas de Jung, siendo el más cercano el proceso de producción de imágenes que Jung denominó “Imaginación Activa”.

Jung descubre una nueva forma de relacionarse con el inconsciente a través de las imágenes creativas, el método de imaginación activa dice que al concentrarse en una imagen; “Ésta comienza a temblar, se enriquece con detalles, se mueve y se desarrolla” (Jung, 1997, 198).

De alguna manera, Jung dota de una independencia a las imágenes, una autonomía fantasiosa, imágenes que se imponen, todo esto desarrollado en estados de conciencia.

Existe una tendencia de la necesidad de visibilizar estas imágenes mentales en los seres humanos, una premura que permite intersubjetivizar experiencias, un impulso

a materializar la imagen mental en una plástica, pintura, dibujo, grabado, modelados, tejidos, danzas, es decir, convertir la imagen mental en un símbolo exteriorizado en el arte, y dejar a la psique en libertad para sus funciones vitales.

CAPÍTULO II

MÉTODO PARA CREACIÓN DE IMÁGENES

En este capítulo, nos detendremos en aspectos técnicos y otros necesarios para presentar el procedimiento que nos permite desarrollar un sistema creativo de imágenes mentales, y su proyección.

II.1. EL BASTIDOR (Armadura)

El bastidor, no solo es el lugar en donde se encarna una imagen inmaterial, también es vehículo que sostiene y transporta la imagen, pero cuando hablamos de pintura dialéctica que viaja en el tiempo, y entendemos que cuanto más tiempo dure su viaje mayor será el aporte que ésta ofrezca, debemos producir un medio de transporte inteligente, cuya estructura soportante posea una nobleza, tal que, sea capaz de viajar a través del tiempo, manteniéndola en condiciones estables. El soporte de una obra de pintura es un esqueleto, un chasis estructurado normalmente de madera, que mantiene al lienzo tensionado, brindando las condiciones necesarias para que así, la imagen instalada en la superficie, soporte adecuadamente el paso del tiempo. Lejos se encuentran aún los soportes digitales que son extremadamente inestables, tales como discos magnéticos, disquetes, discos ópticos, tarjetas de memoria, etc., que no logran pervivir más allá de los 30 años.

El formato cuadro se origina en la idea de una ventana, por tanto, su diseño está preparado para ser expuesto verticalmente sobre una pared, dado que ahí puede recibir luz que alumbra su contenido, en donde la imagen ahí proyectada, despliega su forma y color para la observación .

Los bordes de una pintura al momento de su creación son fronteras donde la imagen puede tanto terminar como continuar. La academia occidental, mantenía normas estrictas y reguladas según tema elegido por el artista, para la elección del tamaño y la proporción de la tela. Hoy en día cada artista elige libremente un tipo de bastidor que se acomode en forma adecuada la obra que va a depositar sobre sus fronteras. El bastidor, además de ser la armadura que hace de soporte al lienzo, debe cumplir con algunos requerimientos estructurales, resistencia a la tensión de la tela, primero, y segundo evitar el deterioro provocado por el tiempo. Hay que considerar que existe un esfuerzo constante de la tela sobre la estructura, dada la tensión entre ambos elementos. Este chasis unido a la tela se denomina lienzo, y es un elemento, como hemos mencionado, que conforma parte vital de la obra debido a que se transforma en el soporte, como un esqueleto y su piel. Investigar respecto a los materiales empleados y su proceso de fabricación, es importante dado que estos son limitantes en cuanto a dimensión, orientación y calidad. La proyección de una imagen al momento de pintarla permitirá traspasar y fijar la imagen mental al soporte material, haciéndose parte integral de la estructura. Su elección o construcción son integrantes del proceso, por ello no deben ser arbitrarias “todos sus esfuerzos por lograr un trabajo de buena calidad dependen de su curiosidad por el material que tiene entre las manos” (Sennett, 2009, p.100).

Hoy en día existen bastidores montados que se pueden obtener en el comercio, listos para ser utilizados. Construir uno mismo sus bastidores puede en algún momento ser necesario, igualmente existe una secreta satisfacción, cuando se utiliza un soporte fabricado bajo la calidad y parámetros deseados, una familiaridad con el objeto. Para construir esta armadura en madera, primero deben elegirse las piezas que lo conformarán. Se pueden utilizar diversos materiales, sin embargo, la madera sigue siendo orgánicamente resistente al paso del tiempo, cuando se conservan en ambientes adecuados. No todas las maderas sirven, las más cotizadas son las que contienen una fibra corta, porque su memoria material, no logra deformar la pieza. La madera para confeccionar bastidores debe ser secada al natural. Este proceso consiste en dejar piezas dimensionadas, ordenadas verticalmente y expuestas a la intemperie durante unos meses, tiempo en el cual es necesario realizar una rotación para facilitar que la

memoria de la fibra actúe libremente. En ese orden de ideas, las piezas de madera que se obtienen de una viga poseen también diferencias notables. Aquellas que se extraen en el banco de corte desde el exterior del tronco tienden a torcer más que aquella que se encuentran en el centro del árbol, podríamos asegurar que tienen reacciones diferentes, según la ubicación de la fibra dentro de un mismo tronco, una memoria sectorizada. Una vez seca la madera, se vuelven a dimensionar a los espesores requeridos se cortan las piezas y se unen en las esquinas encontrando los ángulos de 45 grados, se encolan o se espigan con un trozo de terciado, reforzando con diagonales si es necesario, y si el tamaño es superior a un metro, se recomienda colocar pilares cada tanto, evitando que el bastidor pierda resistencia.

El bastidor es un medio, un vehículo para viajar por el tiempo, podrá llevar el pasado a un futuro, entonces con su estructura aun en buen estado, podrá invocar dialécticamente el momento proyectado por el autor.

II.2. LOS LÍMITES

II.2.1. Las fronteras

Así como en el cine, se habla de los espacios representados y espacios no mostrados, campo y fuera de campo, en la pintura acontece algo similar, si el espacio representado por un artista, digamos una imagen cualquiera, que pareciera extenderse continuando fuera de los bordes, el espectador puede imaginar que la imagen allí inscrita representa solo una parte de una imagen mayor, estamos observando desde una ventana, solo un sector de una imagen que puede tener una mayor amplitud.

¿Podemos afirmar que existe un fuera de campo? una imagen que no se aprecia en su totalidad, pero es factible completarla a través de recursos como la imaginación. El arte oriental en este sentido aporta innumerables ejemplos del recurso fuera de campo ejemplo es la figura 3, una pintura monocroma de Katori Nahiko (1723-1782), pintor japonés, perteneciente a la escuela Nanga, Flores del ciruelo a luz de la luna (Becker ,2006).

Se aprecia en el primer plano el tronco de un ciruelo que luego desaparece por el borde derecho y más arriba reaparece en forma de una rama, la luna se asoma en la parte superior izquierda cercenada en la mitad, todo el resto de la imagen ha quedado fuera de campo, y pertenece al espacio no representado, permitiendo crear un mayor espacio imaginable.

Hay tres términos que podríamos identificar en la composición, para especificar la naturaleza del límite o borde de las imágenes en el interior de la obra; duros, suaves, y perdidos. Estas mismas transiciones tradicionales actúan, igualmente, en los límites de una obra, en un borde duro la imagen continúa hacia el límite. Como si el pintor siguiera pintando

la imagen fuera del campo compositivo, tal como en la pintura monocroma de Katori Aiko del ejemplo anterior.

El segundo tipo, figura 4, son las imágenes de bordes suaves, aquellas que provocan una transición gradual, la imagen va desapareciendo en los contornos lentamente. Son formas que se absorben en la luz o en la oscuridad, esta fórmula aísla la imagen representada y la mantiene alejada de sus límites. La tinta monocroma, orquídeas silvestres de (1344-1420) de periodo Muromachi, (Becker, 2006), se puede apreciar el esfuerzo por evitar los bordes haciendo que la tinta fluya diluyéndose y los bordes se integren como parte de la obra.

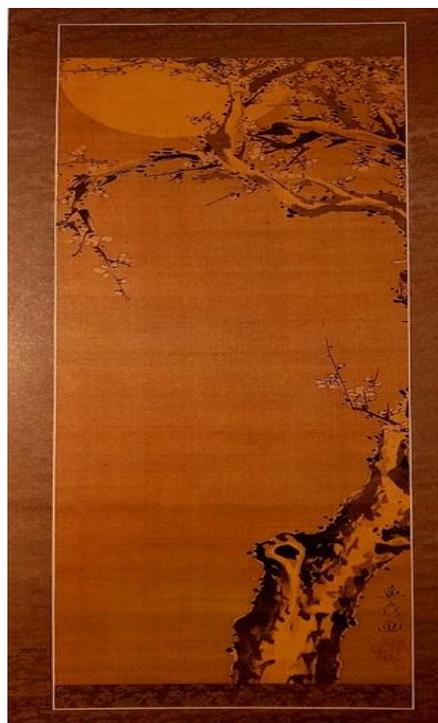


Figura 3. Flores de ciruelo a luz de la luna.

Tinta sobre seda. 118,5 x 34.

Katori, N. (1723-1782).

El tercer tipo de borde se denomina borde perdido. Aquí la imagen se aísla completamente en la composición dejando que los bordes se integren al fondo, son traspasos suaves que, generalmente, no se pueden distinguir, Rembrandt utilizaba esta técnica en sus retratos, difuminando los bordes.

Daishin Gito (1656-1730), monje Zen, figura 5, con un pincel *xuam* grueso (Becker 2006) el artista hace el contorno del cuello y luego sale hacia afuera de la obra dejando que el pincel seque su tinta, haciendo un frotis en seco.



Figura 4: Tinta salpicada sobre papel. 19,3 x 28

Autor desconocido (Siglo XVI) cm. Colección privada.

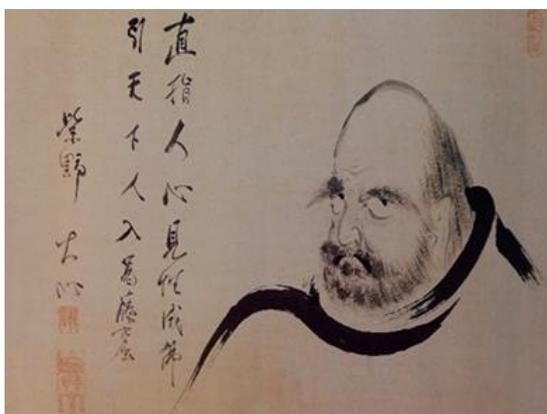


Figura 5: Daruma.

Tinta sobre papel. 30,5 x 53 cm.

Daishin Gito (1656-1730) Colección J.E.V.M. Kingado

De esta manera, una imagen cualquiera sea su forma soportante, se transforma en un mapa de límites, en donde estos pueden jugar un papel importante en tanto son capaces de extender o limitar la composición hacia lugares imaginarios, inmateriales, aún más allá de lo representado.

II.2.2. El lienzo

La mayoría de las telas de trama tupida, han sido utilizadas para pintar por ej. algodón, dril, sarga y lona, pero todas éstas presentan pérdida de tensión, el mejor material para construir un lienzo es el lino puro, con una trama apretada, en donde todas las fibras urdidas trabajan en conjunto con la misma tensión.



Figura 6: Textil de Lino puro

Imagen del autor

La urdiembre y la trama del lino, que componen la superficie del bastidor, son un soporte milenario. Los egipcios, por ejemplo, lo emplearon a manera de geotextil, para repartir la carga y estabilizar el peso de las pirámides. También se utilizó en la momificación artificial. Carlos González en su ensayo “tejidos para la muerte”, analiza vendas funerarias de la colección; Momias Egipcias en Chile, Lino urdido que desde hace cuatro mil años ha

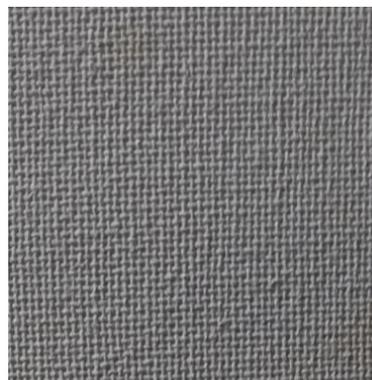


Figura 7: Textil de Algodón

Imagen del autor.

viajando por la historia custodiando y denotando su proceso de fabricación, protegiendo cuerpos momificados y dando prueba elocuente de su propiedad resistente al deterioro por el paso del tiempo (González, 2016). Estas cualidades materiales del lino eran conocidas ampliamente en la antigüedad. En la mitología griega también ocupó un lugar entre los dioses, quienes entregaran a Teseo un sencillo ovillo de lino torcido, para guiarse en la salida del laberinto después de matar al minotauro, los griegos ya conocían las propiedades de resistencia y duración del lino.

El lino en la pintura representa, el subsuelo del lienzo, el soporte. Instalado y tensado sobre el bastidor a manera de armadura o refuerzo, que recibirá las imprimaciones necesarias, para proteger la fibra del contacto con el óleo; de lo contrario el aceite de linaza que mantiene una íntima familiaridad con el lino dado que se fabrica de las semillas de éste, tienden a descomponerlo, dejándolo frágil y quebradizo.

Para evitar que la familiaridad matérica termine destruyendo el trabajo del artista, será necesario proteger las fibras del lino, con sucesivas capas de cola y óxido de zinc, conocido en el mercado como Gesso.

El lienzo así se presenta a nuestros ojos como un desierto frío y azulado, blanqueado por el zinc, este fungicida es un compuesto que afortunadamente reemplazó, a mediados del siglo XX, el blanco de



Figura 8: Óxido de Zinc
Imagen del autor

plomo o albayalde, que se había fabricado en los últimos 2000 años. El albayalde es muy tóxico y produce graves alteraciones neurológicas, provocando una enfermedad llamada saturnismo.

Esta afección atacó a quienes trabajaban en contacto con el plomo, desde los niños que jugaban con soldaditos fundidos en dicho material, hasta los artistas que utilizaban el blanco de plomo como pigmento para la imprimación. Es el caso de Francisco de Goya quien compraba grandes cantidades de Albayalde (carbonato de plomo), y lo aplicaba directamente con los dedos.

En la figura 9 podemos apreciar el autorretrato de Goya en donde aparece intoxicado por el Albayalde, mientras es atendido por el médico Arrieta. El carbonato de plomo, además, en la pintura al óleo puede volverse transparente (al saponificarse en contacto con el aceite de linaza), una memoria material inestable e inconveniente. El blanco de zinc se instala como un soporte seguro en la pintura, hay un silencio extraño y profundo, que proviene de sus propiedades máticas emolientes y astringentes, las que provocan una impresión de aridez levemente azulosa, es necesario agregar pigmento en el gesso, amarillo preferentemente, para dar así una calidez al sustrato inicial de la tela, superficie



Figura 9: Autorretrato; Goya atendido por el Médico Arrieta.

Óleo sobre tela. 114 x 76 cm.

Francisco de Goya (1820)

que estará encargada de transmitir las luces desde el fondo. Sin embargo, no hay que dejarse engañar, allí en esa superficie nivea de luces amarillas existe un contenido, es un lugar bidimensional que está presto al caos. El bastidor se convertirá en un lugar de aterrizaje de la música inaudible que provienen de la consciencia imaginante, y que preceden al cambio. El lienzo está plagado de semillas de imaginante que se encuentran en estado de latencia, palpitantes, susurrantes; solo esperan una señal para liberarse, romper el suelo y proyectar los colores y las formas de la luz desde el fondo de su materia tectónica. La obra transita desde el inicio por un constante estado naciente.

II.3. TEXTURIZACIÓN (Inducción)

Al abordar el tema de la imagen en los apartados anteriores, pudimos analizar los mecanismos de funcionamiento de la imagen como fenómeno, teniendo claro que somos ignorantes respecto a su origen o al lugar en donde nace el pensamiento. En este método dialéctico de creación de imágenes que propongo, he descubierto que es posible transferir impulsos creativos desde nuestra imaginación a través de la pareidolia, también llamada percepción biestable, fenómeno óptico en donde se insinúa la ambigüedad de la imagen.

Para materializar el método propuesto, comenzaremos desde la primera capa de pintura que aplicaremos sobre el bastidor. Ésta es una mezcla de gesso y pigmento color verde esmeralda, una pasta densa y magra, que se puede aplicar con una brocha gruesa. Con esta aplicación se busca en esencia, suplantar una parte de la textura original del lino, sepultándola, borrando el rastro cambiando la superficie existente, por una más motivadora. Para conseguir este resultado utilizo una técnica de grabado que consiste en estampar matrices a manera de plantilla o *esténcil* utilizando, un rodillo de goma para grabado, e interponiendo la plantilla entre la capa de pintura y el rodillo. Esta operación debe realizarse accionándolo de manera azarosa *rizomáticamente*, evitando transferir el esténcil en un mismo sentido, girando y dando vuelta la plantilla. Estas impresiones forman una rugosidad determinada, permitiendo aflorar en sectores a elección, la superficie de la tela. Se trata de modificar la trama del tejido industrial, pero no en su totalidad, reconstruir una nueva morfología de la superficie, más azarosa, más impredecible. Terminado el procedimiento anterior, dejaremos pasar un tiempo que permita un buen secado. Ahora podremos observar desde la distancia, las imágenes que se presentan, imaginando en la composición

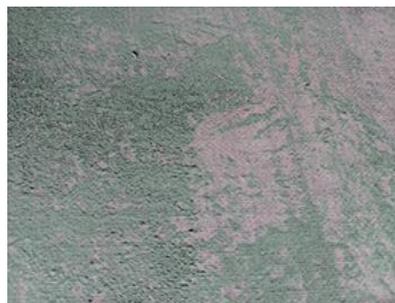


Figura 10: Texturado con esténcil Gesso sobre lino (p1), imagen del autor.

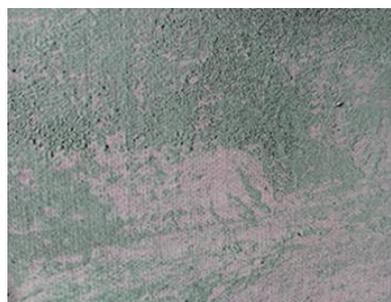


Figura 11: Texturado con esténcil Gesso sobre lino (p2), imagen del autor.



Figura 12: Texturado con esténcil Gesso sobre lino (p3), imagen del autor.

alternativas. Una forma que se puede utilizar es girar el bastidor como en las figuras 10, 11, 12 y 13, buscando sentidos compositivos, ubicando las manchas en diferentes sectores fortaleciendo una mirada imaginativa, la visión activa, como una herramienta.



Figura 13. Texturado con estencil
Gesso sobre lino (p4), imagen del autor.

Las manchas que se producen sin intencionalidad alguna muestran alternativas, aun cuando se intenta eludir lo reconocible en ellas, se va tejiendo una malla de pequeñas formas que se unen orgánicamente a otras, formando grupos, son huellas de la materia proyectables.

En el Tratado de la Pintura, de Leonardo Da Vinci, en el capítulo titulado: Modo de avivar el ingenio para inventar, dice:

“Quiero insertar entre los preceptos que voy dando una nueva invención de especulación, que aunque parezca de poca importancia, y casi digna de risa, no por eso deja de ser muy útil para avivar el ingenio a la invención fecunda: y es que, cuando veas una pared manchada en muchas partes, o algunas piedras jaspeadas, podrás, mirándolas con cuidado y atención, advertir la invención y semejanza de algunos paisajes, batallas, actitudes prontas de figuras, fisionomías extrañas, ropas particulares, y otras infinitas cosas; porque de semejantes confusiones es de donde el ingenio saca nuevas invenciones” (Da Vinci, 2008, p.62).

Este procedimiento de interpretación es un ejercicio que hacemos automáticamente cada día cuando visualizamos algo a distancia. Tratamos de entender

de qué se trata aun cuando el objeto se presenta borroso. Es un mecanismo psíquico que suple la falta de información debido a la limitada capacidad del ojo.

En el caso del método que propongo, no se trata de identificar figuras reconocibles, al contrario, se trata de imaginar asociando formas de unas imágenes que aparentarían ser nuevas, aunque como hemos afirmado, en realidad lo nuevo no existe.

Aquí funcionan conjuntamente muchos elementos, la imaginación, lo azaroso, la interpretación por nuestro consciente imaginante, y el comportamiento matérico de los elementos empleados. Este último aspecto es un factor que debemos observar y aceptar, permitir a la materia realizar sus propias intervenciones. El aceite de linaza que utilizaremos como aglutinante del pigmento, se comporta como un líquido denso. A mayor viscosidad menor velocidad, es un fluido que busca permanente entropías menores, como todos los líquidos. Se puede afirmar que tienen las leyes del universo impresas en su materia que buscan permanentemente el menor consumos energéticos, lo cual se aprecia en la nivelación y el chorreo.

Con esta operación hemos avanzado en dos aspectos fundamentales, al mismo tiempo. Primero modificar la textura de la tela, provocando manchas iniciales que darán lugar a una formación geográfica por donde el aceite de linaza, posteriormente aplicado, irá parcialmente limpiando o cubriendo zonas de la superficie con color y que luego utilizaremos como patrones del desarrollo de imágenes. En segundo lugar, al hacerlo con pigmento esmeralda implantamos un color de fondo luminoso, que luego se hará presente en las capas superiores, ya sea por transparencia sumándose al color de las lacas, o directamente como sectores no cubiertos por pigmento como zonas de luz.

Al integrar el pigmento con el aceite sobre la textura implantada inicialmente permite que chorreo o *dripping* posterior, no sea una línea recta, sino que busque direcciones más orgánicas siguiendo las formaciones texturadas. Fluidos cambiantes que avanzarán atraídos por la gravedad de su esencia. Son las huellas de la *dinamis* de la materialidad con la cual trabajamos, huellas que delatan su semiótica oculta, rasgos de conductas énticas de materia.

Nos enfrentamos así ante un grupo de imágenes estampadas, manchas hechas al azar del tipo que se utilizan en los *test* de Rorschach, impresas en diversas direcciones, y sin una estructuración de composición o equilibrio. A diferencia del método de Rorschach, que busca la interpretación de las manchas a través de la similitud con información perceptual conocida, o pareidolia, mi método de creación de imágenes trata de reconocer las manchas por sí mismas, en su capacidad azarosa de creación, usando

la imaginación como intérprete, pero evitando la figuración y la mimesis, en un esfuerzo que consiste en proyectar desde la conciencia imaginante un relato desconocido. Así esa agencia autómatas del cerebro, que prioriza de energía para la necesaria mantención de su cuerpo medial, se ve obligado a proyectar aquellas partes de las imágenes mentales que son completadas desde el inconsciente, equilibradas con el uso de la imaginación.

Procedimiento que se profundizará, durante el empaste en donde se resaltarán sombras y luces de los campos presentados por las manchas, uniéndose a otras similares como órganos conformando un cuerpo de colores y transparencias, una imagen de apariencia desconocida, pero que contiene una familiaridad inconsciente.

La introducción del color cumple una función de señalamiento, como un catalizador que profundiza los relieves y contornos que se presentan difusos en principio. Hay mucho de azar que debemos respetar en la instalación del pigmento emulsionado, por el comportamiento matérico éntico antes mencionado. Como la materia vibrante, propuesta por Jane Bennett, más que el azar mismo, los objetos son entes que poseen una historia y un futuro, objetos que se comportan de una cierta manera errática o no, conductas de la materia.

De esta manera, las manchas iniciales del bastidor se comienzan a profundizar y resaltar dando bidimensionalidad y volumen con las sombras y las luces, así se forman las imágenes, dialécticas, que contienen elementos místicos iniciales o anteriores, de un pasado, que se enfrentan en la tensión provocada por la temporalidad. Pintura Dialéctica que sale de la burbuja sensorial para descubrir nuevas perspectivas. El desafío es proyectar los arquetipos, cargados de imágenes ancestrales para enfrentarlos ahora con el presente.

CAPÍTULO III

PRODUCTOS ARTÍSTICOS RESULTADOS DE LA APLICACIÓN DEL MÉTODO PARA CREACION DE IMÁGENES

La metodología propuesta, la he utilizado en la creación de imágenes durante los últimos años, tanto de la propia práctica artística, como también empleada en la enseñanza de un grupo de alumnos voluntarios. Notables son los resultados y beneficioso en cuanto se les proporciona una alternativa creativa que pueden ellos mismos y sin necesidad de tutela, seguir perfeccionando y profundizando en forma autónoma.

Durante el transcurso de mi vida he recorrido algunos institutos, talleres y universidades en diversas partes del nuestro continente, buscando en principio adquirir el conocimiento técnico y teórico en las artes Visuales. Se aprecia que los egresados de carreras o cursos de Arte no logran en general manejar una técnica precisa que les proporcione un soporte sólido para lograr desenvolverse en su práctica artística.

Esta metodología propuesta, permite rescatar imágenes mentales y ampliar el horizonte cognitivo, a través de la educación de matrices de legibilidad, para que en la práctica logren una experiencia de representatividad.

A continuación, presento figuras obtenidas con la utilización del método de creación de imágenes, pintura dialéctica realizadas por el autor.

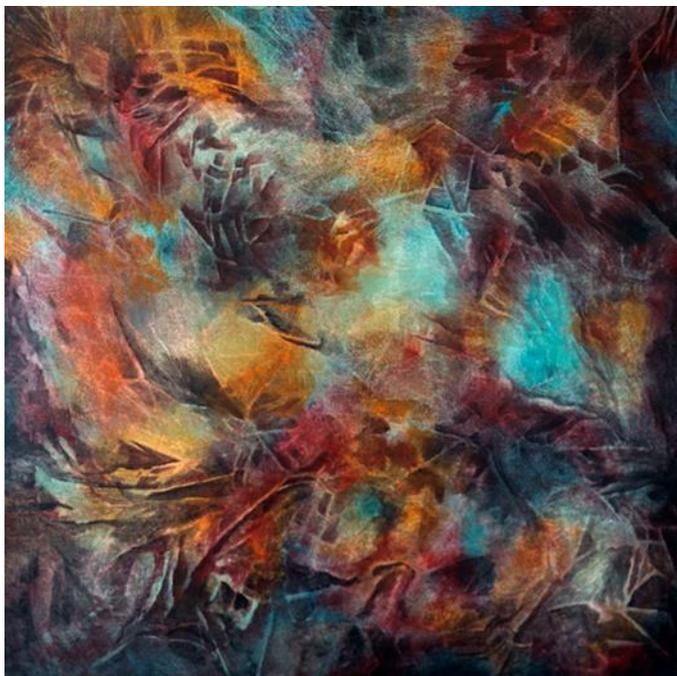


Figura 14

Título: D 9

Serie Dialéctica

Medidas: 100x100cm.

Técnica: Óleo sobre tela

2020

Imagen del autor

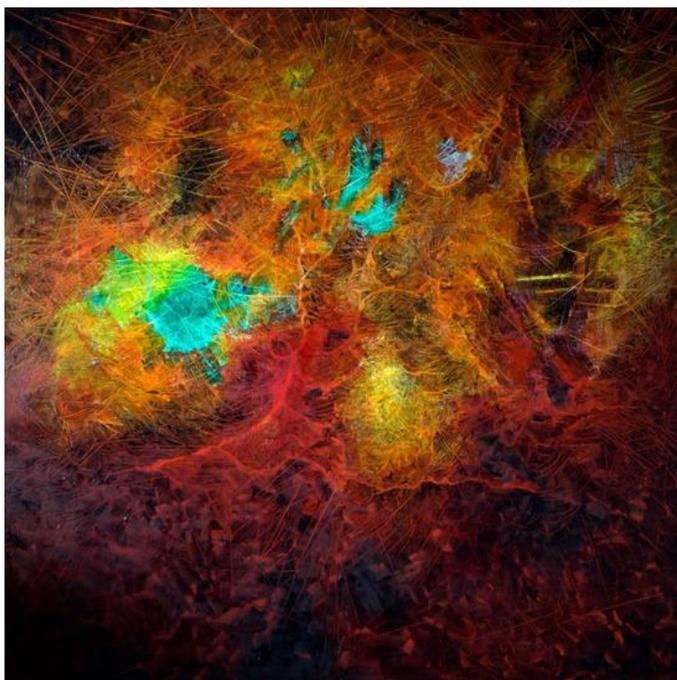


Figura 15

Título: D 11

Serie Dialéctica

Medidas: 100x100cm.

Técnica: Óleo sobre tela

2021

Imagen del autor



Figura 16

Título: D 13

Serie Dialéctica

Medidas: 100x100cm.

Técnica: Óleo sobre tela

2021

Imagen del autor

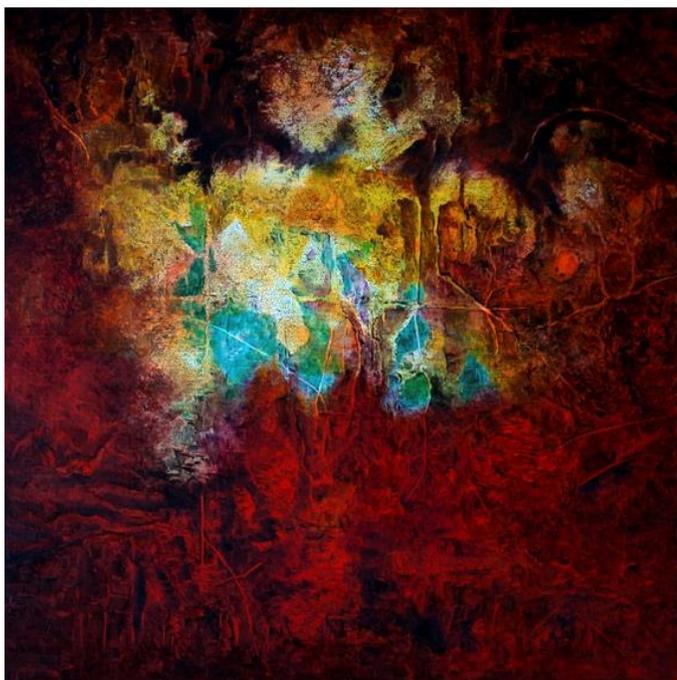


Figura 17

Título: D 15

Serie Dialéctica

Medidas: 100x100cm.

Técnica: Óleo sobre tela

2021

Imagen del autor

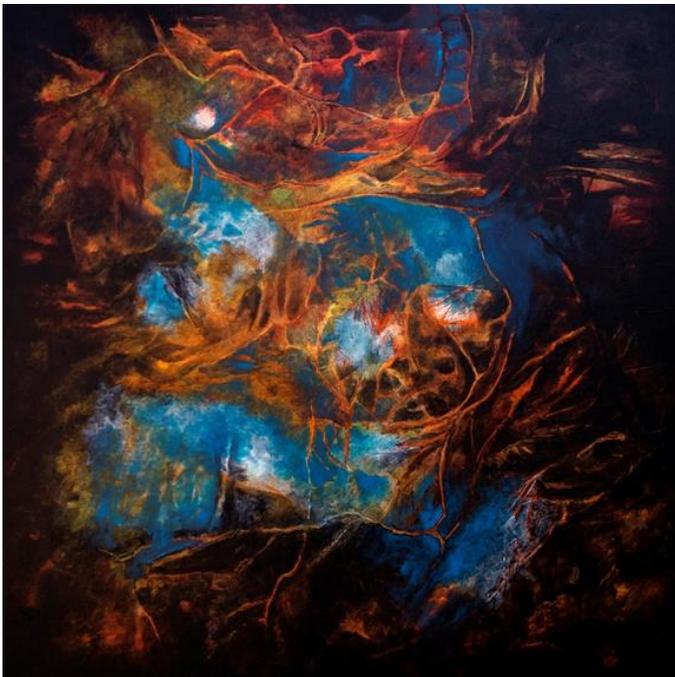


Figura 18

Título: R1

Serie Corpúsculos

Medidas: 100x100cm.

Técnica: Óleo sobre tela

2021

Imagen del autor



Figura 19

Título: R5

Serie Corpúsculos

Medidas: 100x100cm.

Técnica: Óleo sobre tela

2021

Imagen del autor



Figura 20

Título: R6

Serie Corpúsculos

Medidas: 100x100cm.

Técnica: Óleo sobre tela

2020

Imagen del autor

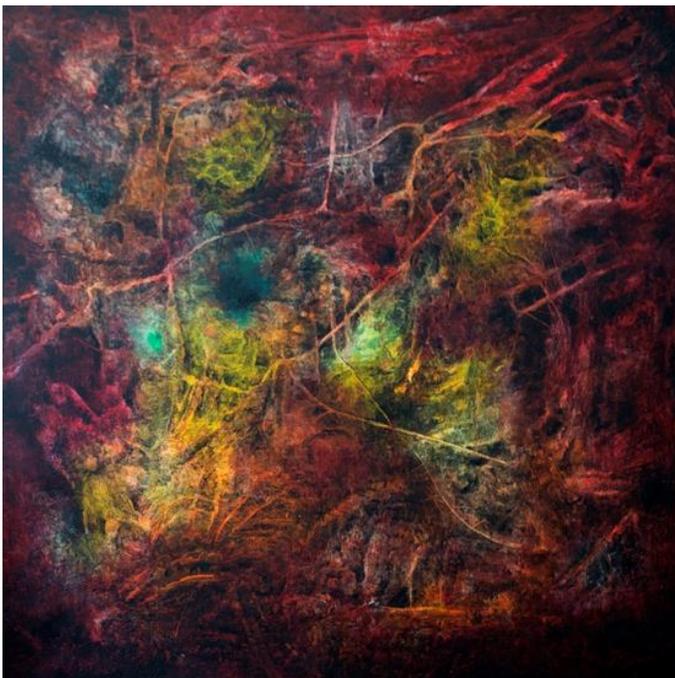


Figura 21

Título: S 4

Serie Anamnesis

Medidas: 100x100cm.

Técnica: Óleo sobre tela

2020

Carlos Baeriswyl.

Imagen del autor

CONCLUSIONES

A pesar de que la actividad consciente aumenta en importancia, la historia del arte en su análisis evidencia confusión y retraso. La humanidad vive en un estado de retardo, en cuanto entiende su propia historia, siempre tardíamente. Las artes requieren de giros copernicanos, que no se vislumbran desde la segunda mitad del siglo XX, con el giro del arte conceptual. Yo creo que la clave de acceso pareciera estar contenida en la imagen.

Las imágenes mentales tienen en su formación un grado importante de hipótesis al momento de interpretar la realidad. En cuanto a su contenido comunicacional clasifica solo algunos perceptos, estos a su vez, derivan en impulsos electromagnéticos, siendo esto una transformación cuántica. Un traspaso en el cual naturalmente sé que producen pérdidas de la información, insuficientes al parecer, porque, aun así, son capaces de dinamizar un proceso continuo de formación de imágenes

No todos los seres humanos se cuestionan en profundidad este asunto, porque no todos sufren la necesidad de proyectar imágenes mentales. En la sociedad actual básicamente recolectora, los objetos requeridos se obtienen con facilidad, a menos que responda a necesidades místicas, religiosas o mágicas, como tal vez lo fue en las primeras manifestaciones del arte, en la prehistoria, en donde se proyectaba los objetos del deseo, la proteína necesaria el combustible para desarrollar su proyecto de pervivencia.

Sigue siendo un privilegio para quienes nos encontramos frente a desafíos que ya no tienen que ver con la sobrevivencia corporal, sino con otras necesidades intelectuales como por ejemplo la de proyectar imágenes, más allá de la necesidad básica del combustible para funcionar. La imagen mental proyectada, ahora superada la etapa inicial de la supervivencia, busca desentrañar la información arcaica impresa de alguna forma en nuestra psique, un grado evolutivo mayor. Los arquetipos, una forma de memoria universal que insiste en hacerse presente, porque no puede ausentarse del desarrollo de su propia invención.

Es evidente que existe un enorme campo exploratorio en esta área, y son las proyecciones artísticas las que pueden extraer y transformar en materia la inmaterialidad alojada en los rincones de nuestra psique, los artistas como arqueólogos del inconsciente.

El método de creación de imágenes que propongo busca un canal de vaciado de contenidos, que no tienen similitud con los perceptos conocidos. Como se habla en cine,

lo que se encuentra fuera del campo, en este caso lo distinto a lo naturalizado por el lenguaje del arte. De esta manera, las manchas iniciales del bastidor se comienzan a profundizar y resaltar dando bidimensionalidad y volumen con las sombras y las luces, así se forman las imágenes dialécticas, que contienen elementos místicos iniciales o anteriores, de un pasado que se enfrentan en la tensión provocada por la temporalidad.

Todos los creadores de productos artísticos, aún quienes intentan hacer mimesis, están sujetos a las influencias de estas imágenes dialécticas. Consciente o inconscientemente estos elementos dialecticos hacen de medio entre la obra y el espectador.

La imagen dialéctica hace patente la inmaterialidad de nuestra mente y proyectada, muestra a través de la materia, lo arcaico, eso que nos ha permitido pervivir a través del tiempo. Son elementos condensados, plasmáticos, que arrastran huellas del inicio del universo.

La pintura dialéctica se fundamenta en la imagen dialéctica, ésta es netamente inmaterial, porque ocurre en la psique, en el interior del cuerpo, su proyección se materializa en una imagen plástica en este caso una pintura. No tiene que ver con las artes Visuales, en tanto el ojo no ejerce una función importante durante este proceso creativo, ciertamente no es ajeno al proceso durante la proyección. El ojo es un instrumento óptico, pero no participa en las decisiones en el momento de la creación. Finalmente, es la psique humana en este proceso quien produce, interpreta y proyecta la imagen convirtiéndola en imagen dialéctica.

Seguir profundizando esta investigación, aplicar la metodología a un grupo mayor de alumnos, hacer análisis de los resultados con un equipo multidisciplinar, son aspectos que en el futuro buscare abordar.

REFERENCIAS

- Arnheim, R. (2011). Arte y percepción visual, Psicología del ojo creador. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Art/visual-arts (2000). Encyclopaedia Britannica (versión electrónica) New York, EU.
- Bachelard, G. (2016). El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia. México: Fondo de Cultura Económica.
- Becker, F. (2006). Arte asiático. Alemania. H. f. Ullmann.
- Belting, H. (2012). Antropología de la imagen. España: Romanya Valls S.A.
- Benjamín, W. (2015). La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica y otros textos. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Benjamín, G. (2005). El libro de los pasajes. Madrid: Akal S.A.
- Bennett, J.(2010). Vibrant Matter. E.U: Duke University Press Brooks.
- Campbell, J. (1972). El héroe de las mil caras (psicoanálisis del mito). México DF: Fondo de Cultura.
- Celant, G. (1989). Penone. España: Editorial Electa.
- Centeno, S.; Anamnesis; en: Diccionario filosófico de Centeno; Oviedo-España. Recuperado de: <https://sites.google.com/site/diccionariodecenteno/a-1/anamnesis>.
- Coromines, J. (2018). Breve diccionario etimológico. España, Editorial Gredos
- Diccionario Etimológico. (2021). invocar - radicación - recuperado de <http://etimologias.dechile.net> invocar.
- Engels, (2008). Dialéctica de la naturaleza. Madrid: Akal.
- Gregory,R.L.(1965),Ojo y Cerebro, Psicología de la visión. Madrid: Ediciones Gudarrama, S.L.
- Gombrich, E. (1951). Meditaciones sobre un caballo de juguete, o las raíces de la forma artística. Londres: L.I. Whyte, Ed.
- González, C., Acevedo, N., Cases, B., Valenzuela, G. (2016). Tejidos para la Muerte: Análisis Textil Egiptológico de Vendajes Funerarios del Museo Nacional de Historia Natural. Chile: *Universum*.

HanziBox Los caracteres chinos, de un vistazo. 2021. Letras chinas ¿es correcto?

<https://www.hanzibox.com/letras-chinas/>

Hegel, G.W.F. (2005). Filosofía del arte o estética. España: Abada.

Huberman, G. D. (2008). Ser cráneo, Lugar, Contacto, Pensamiento, Escultura. Bogotá: Colección sin condición.

Jung, C. G.(1997). El hombre y sus símbolos. Barcelona: Luis de Caralt Editor, S.A.

Mitchell, W.J.T. (2009). Teoría de la imagen, Ensayo sobre la representación verbal y visual.

Madrid: Ediciones Akal.

Kugler, P. (1999). Jungian perspectives on clinical, Supervision. E.U. : Editor Daiman Verlag.

Saturnismo, recuperado de: http://medicinainterna.org.pe/revista/revista_18_1_2005/Inacon.pdf
(consultado 18 noviembre 2020).

Sartre, J.P. (2005). Lo Imaginario. Argentina: Editorial Losada. S.A.

Rorty, R.(1990). El giro lingüístico, dificultades metafísicas de la filosofía lingüística. Barcelona: Ediciones Paidós.

Sennett, R. (2009). El artesano. Barcelona: Editorial Anagrama.

Sicardi, L. (2018) .Jacob Levy Moreno y la filosofía del momento. *El psicoanalítico*, recuperado de:
<https://www.elpsicoanalitico.com.ar/num2/autores-sicardi-jacob-levy-moreno.php>

Umbral, (2005). Diccionario prehispánico de dudas, Real academia española. Recuperado de
<https://www.rae.es>

Vinci, L. (2008). Tratado de la pintura. Madrid: EDIMAT LIBROS, S.A,

Warburg, A. (2018). Recuerdo del viaje al territorio de los indios puebla en Norteamérica.

Worringer, W. (2013), Abstracción y Naturaleza, Una contribución a la teoría del estilo. México: Fondo de Cultura Económica.