

ENCUENTROS DESDE EL
INTERIOR
CON EL MUNDO
LA PINTURA COMO DIÁLOGO

NICOLÁS URUS TOVAR SERRANO

ENCUENTROS DESDE EL
INTERIOR
CON EL MUNDO
LA PINTURA COMO DIÁLOGO

NICOLÁS URUS TOVAR SERRANO

Trabajo de grado para optar por el título de maestro en
artes visuales con énfasis en expresión plástica

Pontificia Universidad Javeriana

Asesor: Armin Troeger

Mayo de 2016

ÍNDICE

1. Empezar y elegir.....	
2. Pensar-me.....	
La pintura, en busca de un lenguaje.....	
Con un deseo de ser y de llegar a ser.....	
3. Pensar-lo.....	
Un cambio de perspectiva.....	
Desde la montaña, el espacio elevado.....	
Capturar el mundo.....	
4. El diálogo.....	
La pintura y los cosmos	
El espacio de la intimidad.....	
El espacio abierto.....	
Una revolución interna	

AGRADECIMIENTOS

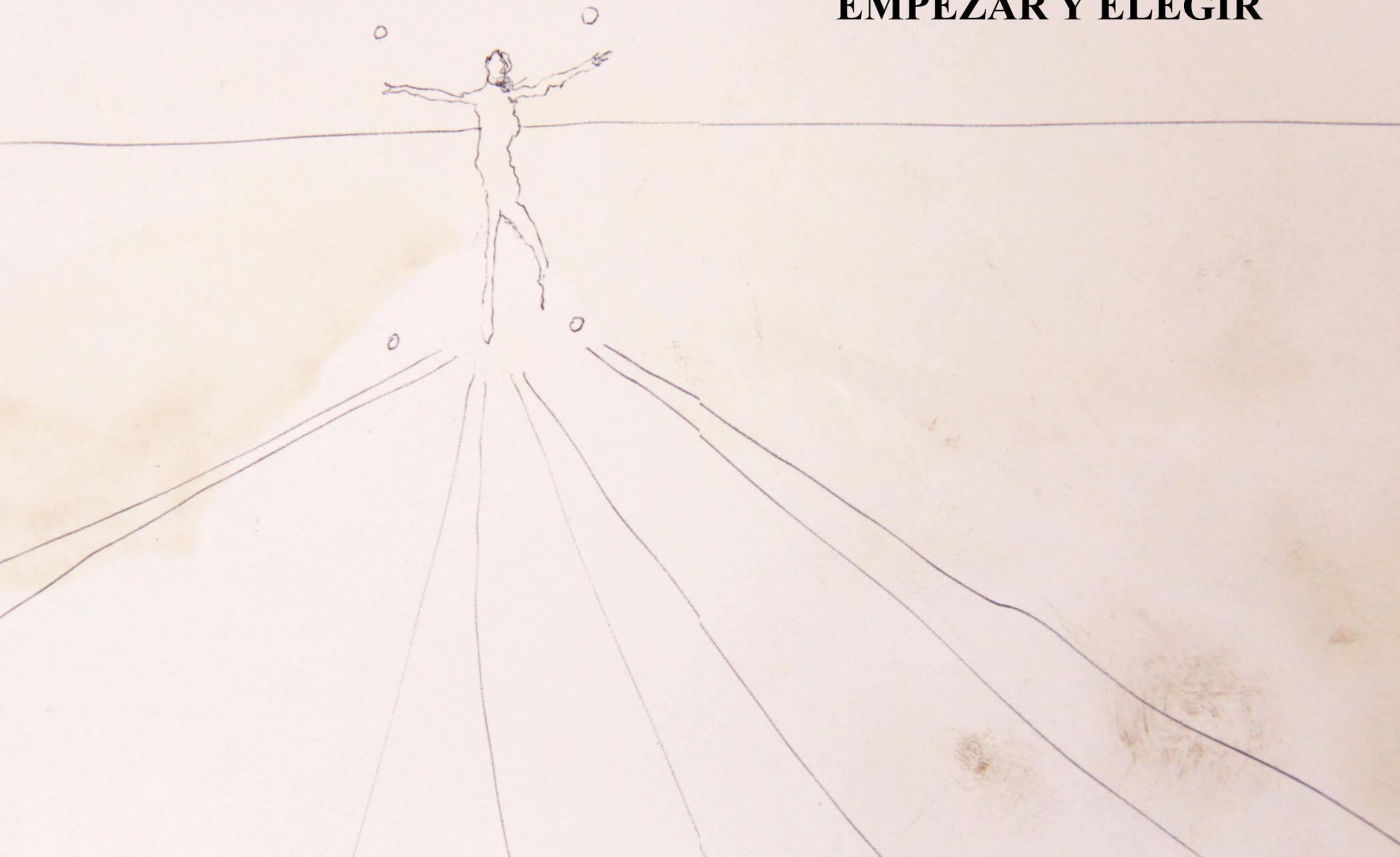
Agradezco desde mi corazón, a quienes me apoyaron en la realización de este trabajo de grado. A Lucía, mi madre, por su amor incondicional. A Jorge, mi padre, por su fuerza. A María Fernanda Patiño, por creer en mí. A Juan, por su generosidad. A Jannette Franco y Omar Escobar, que me han mostrado el sendero de la verdad. A Armin Troeger, por su entrega y amabilidad. A Carolina Varón, por guiarme cuando estuve perdido. A Álvaro Moreno Hoffman, por su ayuda en el inicio de este proyecto. A Nicolás, Fabio y Felipe, por su confianza. A Emelina, mi abuelita, por sonreír.

A la sinceridad

*Sólo en los problemas que le plantea su vida
puede trabajar productivamente un hombre,
sea filósofo, arquitecto, músico o lo que sea.*

Estanislao Zuleta

EMPEZAR Y ELEGIR



En cierta clase llamada nuevos medios de la plástica, en la que a los estudiantes se nos invitaba a reflexionar sobre las prácticas artísticas, sus alcances y sus límites, se nos hizo una pregunta que me resultó determinante: “¿de qué le sirve a un artista como Francis Alÿs haber estudiado artes?”. Frente a la idea de la práctica artística, en donde el espectro de lo que puede ser arte es enorme, Francis Alÿs realiza toda clase de acciones que en apariencia están lejos de lo que cotidianamente se conoce como arte. Ante este cuestionamiento ninguna de nuestras respuestas fue suficientemente contundente, nuestra comprensión no llegaba a entender completamente cómo podrían relacionarse los estudios en artes que siguió Francis Alÿs con las prácticas artísticas que definían su trabajo, en apariencia tan alejadas de lo artístico. La conclusión a la que se llegó fue: “para adquirir el valor de elegir”. Esto me llegó a lo más hondo. Todo este acercamiento al vasto mundo de las artes, lleno de técnicas, lenguajes, procedimientos y movimientos, resumido en este sencillo y fundamental hecho: saber elegir. Este hecho que se supone evidente es precisamente lo que todo estudiante aprende en sus primeros años de estudio, y lo que seguirá desarrollando siempre. Esto resultó ser para mí un acto trascendental que marcó tanto mi proceso educativo como mi actividad plástica.

Los primeros años en la academia tienen por lo general en el ser de las personas un efecto radical debido a la cantidad de preguntas y cuestionamientos que surgen: ¿para qué soy bueno?, ¿cuáles son mis fortalezas?, ¿soy un artista? ¿qué voy a proponer al mundo?, entre otros miles de interrogantes. Elegir es entonces lo que permite que el camino se valla construyendo y se disipe la confusión que genera la incertidumbre por el futuro. Ante esta situación, elegí la pintura como medio de exploración, al darme cuenta de la cantidad de posibilidades expresivas que tenía ésta como medio plástico. Habiendo hecho esta elección, lleno de preguntas como estaba, interrogando la vida e interrogándome a mí mismo, me dediqué exclusivamente a explorar esas posibilidades que este medio me presentaba.

En el proceso que se desarrolló a partir de esta primera elección, reconozco ahora tres etapas que terminan convocando este proyecto de tesis. El resultado de este proceso, las ideas que planteo hoy, son la consecuencia de tres momentos que considero importantes dentro de mi visión sobre el arte, y mi desarrollo personal. Cada etapa tiene un énfasis y unas decisiones particulares al desarrollo de este proceso pictórico. Así, la primera etapa, el *pensar-me*, tiene un énfasis en el yo y las reflexiones sobre mi mundo interior. La segunda etapa, el *pensar-lo*, enfatiza la dimensión de lo otro y el mundo del afuera. Y la tercer etapa, el diálogo, tiene un énfasis en el diálogo y la relación entre estas dos fuerzas identificadas en las dos etapas anteriores, el adentro y el afuera.

En vista de lo anterior, el presente texto da cuenta del proceso que desarrollé durante mi estancia en la universidad y que me llevó a tomar las decisiones plásticas que presento en este trabajo de grado. Tiene como objetivo, explicar los momentos de reflexión que he tenido en torno a la pintura, y que giran alrededor de cuestionamientos que enfatizo sobre mí mismo, sobre el mundo y el diálogo que plantean necesariamente estas dos realidades.

PENSAR-ME

LA PINTURA, EN BUSCA DE UN LENGUAJE

Mi primer acercamiento a la pintura, fue de búsqueda. Sentí que era necesario empezar a pintar no desde afuera, sino desde adentro. En esta búsqueda, decidí pintar con materiales que pudiera preparar en grandes cantidades. Lo que buscaba era libertad expresiva, y decidí pintar en tamaños grandes, en los cuales poder involucrarme con todo mi cuerpo, en donde la expresividad me llevara a actuar junto a la emoción y el pensamiento.

Comencé a pintar desde lo que estaba pasando en mí en el instante de pintar, volcando todo lo que me afectaba en el momento. Esto me fue llevando a imágenes azarosas y extrañas, que no entendía y que no pretendía entender racionalmente, con las cuales fui descubriendo potencialidades expresivas, que poco a poco fueron construyendo una manera de expresarme.

Enfrentar lo plástico es un hecho esencial. Imaginar, decidir, actuar, son el arte del hacer. Ante este hecho la duda es un obstáculo que puede llevar a la parálisis creativa. Yo opté por la libertad, por la

exploración de lo desconocido, desplazando mi conciencia técnica, para permitir que desde la sin razón, surgiera lo impredecible. Esto me abrió las puertas a un sin fin de posibilidades a nivel creativo. Resolví sencillamente pintar, reconocer los materiales, sus cualidades, sus posibilidades, los actos de manchar, trazar, ensuciar, rayar, escurrir. Reconocer las posibilidades e imposibilidades de este medio. Esto hizo que la acción de pintar me fuera espontánea, y reconocí que cuando no se tiene una imagen predeterminada, uno se sorprende y se abren las puertas al misterio.

Esta manera de proceder me llevó a un tipo de imagen burda y azarosa, que sería el germen de lo que desarrollaría más adelante, y con la que percibí una relación dialéctica en lo que estaba haciendo. El método pictórico planteaba dos acciones a primera vista irreconciliables, lo involuntario e impredecible y las decisiones plásticas de mi conciencia. La oposición entre estas dos fuerzas, la tensión entre una y otra en busca del equilibrio, se convirtió en parte integral del proceso creativo y del acto pictórico como tal. ¿Hasta qué punto me dejo llevar? ¿Cuál es el límite entre mis decisiones y el desbordamiento del azar? Con estas preguntas comprendo ahora que mientras el azar está ligado a fuerzas externas, las decisiones consientes que tomo están ligadas a fuerzas internas, que tienen su origen en cuestiones de mi historia personal. Reconozco que en este proceso plástico se gestaba, de manera incipiente, esta tensión armónica entre el adentro y el afuera, que a su vez es la interacción entre yo como individuo con mi entorno. Así, en el inicio de este proceso creativo, la pintura se convirtió en ese espacio en el cual

observar y reaccionar a mi interioridad. ¿Puede ser la pintura un reflejo directo de mi interioridad, a través del cual poder reflexionar sobre mí mismo?

El arte tiene esa poderosa facultad de cuestionar al individuo, en especial cuando éste pretende transitar en sus terrenos. De ahí que surjan tantas nociones por parte del artista de lo que este mismo hace, y me atrevo a decir que en casi todos los casos, el artista encuentra siempre respuestas para sí con su obra. Para mí fue fundamental reconocer estas dos fuerzas, pues ante aquel asedio de preguntas y dudas sobre mí mismo, esto me permitió elegir con mayor claridad un camino. No era afuera que yo iba a responder sobre el yo, y creí en aquel momento que para ser había que alejarse del mundo, había que entrar en sí mismo profundamente para hallar ese suelo seguro en el cual reposar.



Sin título
Pigmentos minerales y cera sobre lienzo
1,50 x 1,70 cm
2012

CON UN DESEO DE SER Y DE LLEGAR A SER

Cada imagen que se construía era reflejo de un momento, y a su vez, reflejo de la relación entre dos fuerzas. Tras haber elegido el terreno de creación y estar explorándolo, esta relación se materializaba en la imagen. Con la fuerza externa, sólo se puede tener una relación indirecta, que hace posible *pensar-lo* de fuera. Con la fuerza interna, que permite un cierto nivel de control, un acercamiento más íntimo, se abre el terreno para pensar-se.

En el desarrollo de este proceso, la fuerza interna se sobreponía a la fuerza externa. En esta inmersión física, emocional y mental, *pensar-me* me llevaba a una profunda observación de la consciencia. Pero observarse, es siempre más difícil que observar. A través de esto pude reconocer, con el tiempo, cómo mi interioridad interactuaba directamente con lo plástico, haciendo de ello, el espacio en el cual yo me observaba. Prácticamente toda el pensamiento espiritual de oriente se desarrolló a partir de la

observación y el reconocimiento de lo que se es, y para esto existen métodos, escuelas y enseñanzas de todo tipo. Reconocí este hecho de la observación como un elemento esencial al desarrollo personal, pero no pretendía embarcarme en un método espiritual, en una senda o camino. Lo que yo tenía era la pintura, con la que decidí sencillamente abrir las puertas a lo desconocido. El proceso de observación que yo realizaba a través de la pintura era un proceso espontáneo, en el que la observación se daba después de la acción pictórica. La observación de esta acción ya materializada como imagen, era lo que me permitía vislumbrar los diferentes estados anímicos que propiciaban mi toma de decisiones. A través de este método, en el que yo registraba primero sobre el soporte una serie de acciones de manera espontánea, y luego las interrogaba, me di cuenta de cómo las acciones que realizaba al momento de pintar, se configuraban a través de los materiales, manifestando la relación entre esta fuerza interior y esa exterior.

Desde el principio esta acción me llevó al conflicto, a explotar y a chocar en la tela. En todo proceso hay siempre un *llegar-a*. Algo que se desea alcanzar, que podríamos decir que en la pintura es la imagen. La pintura es un proceso de llegar a ser algo. Y a pesar de que se pinte sin una imagen previa en la mente, la acción pictórica se convierte en el terreno de la expectativa, del alcanzar, del llegar-a, que es la imagen. Creo que todo gran pintor ha llegado a serlo precisamente por su capacidad para lidiar con lo que en un principio es expectativa. El pintor experimenta la imagen como ese resultado al cual debe llegar, como ese resultado que lo afirma en el

mundo como pintor y que da sentido a su existencia: soy, a través de la imagen. La imagen es entonces el fin que se proyecta en la vida, ese deseo de *llegar-a* ser. Pero este deseo genera conflicto en el momento en el que la atención está centrada únicamente en lo que se espera ser, y no en lo que se es. Esto, en relación a la vida misma, pero el límite entre lo que es la vida y el oficio en el fondo no existe, y los problemas que plantea la vida son los trabajos del oficio. Digo nuevamente, que un pintor se hace grande cuando puede lidiar con este deseo de *llegar-a*, cuando la expectativa no sobrepasa al individuo y la imagen a la que se espera no se aleja de éste. Como diría Krishnamurti, *todo llegar a ser es desintegración, soy eso y quiero ser aquello* (J. Krishnamurti, 2013). En el momento en el que se vive alcanzando una proyección de la voluntad se pierde de vista lo que es, y lo que se es, se divide en idea.

Lidiar con esta cuestión es entonces fundamental, porque aunque en el individuo todo *llegar-a* ser genera desintegración, el pintor aun tiene que lograr la imagen. Por lo tanto, la expectativa jamás puede ser un obstáculo en el proceso hacia la imagen. El ansia por el futuro tiene que transformarse en un paso a paso a través de la concentración.

Pero en esta etapa del proceso, yo enfrentaba este conflicto, y chocaba con los materiales, con el soporte, con las ideas y las sensaciones; y era de esta situación, que surgía la imagen. Adelantarse a algo que aun no ha llegado es un absurdo temporal, y esto lo comprendí a través de la pintura. Esta imagen podría comprenderse

entonces como el espacio en el que se comunica esa fuerza interior (el yo), con la exterioridad del mundo (lo otro). La interioridad que se materializa en el mundo como imagen. Esta manera de comprender la obra plástica la encuentro esencial ya que toda creación artística existe en este diálogo entre el adentro y el afuera. A través del entendimiento de este principio en este *pensar-me* comprendí que para que hubiera diálogo, no podía haber división entre esos dos opuestos, y esta cuestión fue la que me abrió las puertas al mundo, a buscar una manera de no polarizarme en conflicto.

PENSAR-LO



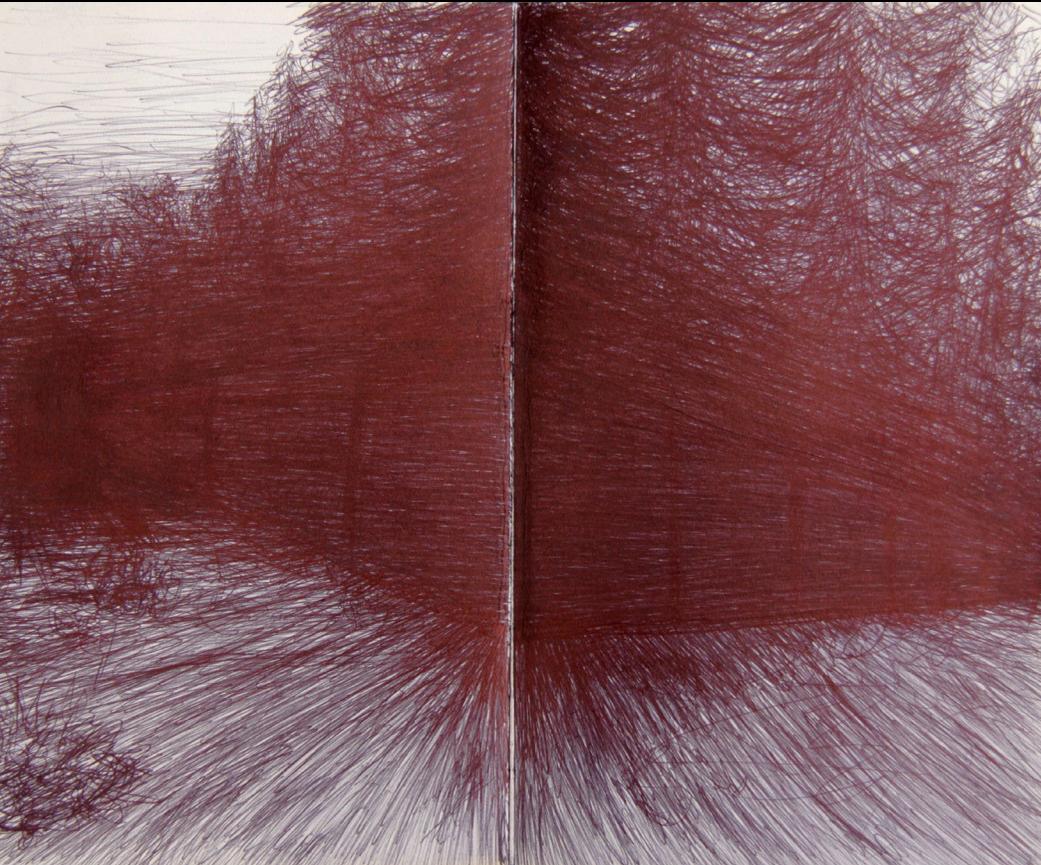
UN CAMBIO DE PERSPECTIVA

En el año 2013 hubo un suceso que determinó profundamente todo el proceso plástico que hasta el momento había desarrollado: Me mudé fuera de Bogotá, a una montaña en los cerros orientales en el municipio de la Calera. Estar en un espacio rural, en la cima de una montaña, encontrarme con el viento, el bosque, la noche y el día fue una experiencia reveladora, que cambió mi perspectiva sobre el habitar y sobre mi propio trabajo.

Habitar la ciudad proporciona una experiencia completamente diferente a la de habitar un espacio rural. En la ciudad existe una problemática que es fundamental para el individuo moderno, y es la imposibilidad para asumirla como una referencia de identidad. Pensemos en una ciudad como Bogotá, que se caracteriza por su enorme heterogeneidad. Como diría el pensador Estanislao Zuleta, la ciudad en otros tiempos fue una referencia de identidad, para un ateniense por ejemplo, tenía un sentido identificatorio, pero para nosotros hoy en día, *muy por el contrario, significa una pérdida de identidad, una disolución en la masa, en la circulación, en el anonimato de los apartamentos* (E, Zuleta, 2010). La ciudad nos presenta este hecho en donde *no podemos asumirla como una*

referencia de identidad. En el campo todo el mundo se conoce: el terrateniente, el peón, el campesino; en la ciudad moderna nadie sabe quien es (E, Zuleta, 2010). No saber quien se es en el entorno, ser en cierto sentido un extraño en un mundo de extraños, tiende a llevar al individualismo, a encerrarse dentro de sí mismo, en las ideas, los pensamientos, las emociones y los deseos. Cada quien vive su propio tiempo, y sobrevive en un entorno constituido, completamente, en función de este sistema de comportamiento.

Afuera, en lo abierto, hay más espacio para uno mismo. Aquí, los lugares no están habitados por cientos de individuos siempre diferentes a la vez. En lo abierto, uno logra percibir la pequeñez de su individualidad, puesta como por azar, en un mundo enorme y siempre cambiante. La experiencia de estos cambios naturales, de estos fenómenos, me permitió reconocer y observar mi relación con este otro que era lo natural.



En la noche
Esfero sobre papel
Dibujo de cuaderno
2013

DESDE LA MONTAÑA, EL ESPACIO ELEVADO

Situarme en esta montaña me permitía estar en un punto privilegiado en el cual interactuar junto a los fenómenos naturales que tenían parte en este lugar. En cierto sentido fue reconocer lo que sabía que existía, pero que no había experimentado. Los modos de vida en el espacio urbano requieren que las personas pasen gran parte del tiempo en espacios cerrados, por lo que la experiencia con los eventos naturales es de cierta manera indirecta. Este encierro espacial lleva gradualmente a que las persona se encierren en el yo, y pierdan contacto con el entorno.

Al estar experimentando los eventos naturales de manera directa, la percepción sensorial gradualmente se intensifica, debido a que los sentidos están más atentos al entorno. Esta atención no es una atención mental e intelectual, sino una concentración deliberada en lo que acontece alrededor. A través de ésta, se puede percibir mejor los detalles, los colores y las tonalidades en el ambiente, al igual que los sonidos, los silencios o los ruidos. Esto cambia la manera en la que el espacio y el tiempo se perciben, pues la percepción se obtiene

en función de la intensidad de la experiencia entre el adentro y el afuera, de la *profundidad de significado* que uno encuentre en el otro (Huxley, 2015). Por lo menos, si uno así lo permite.

Atento de esta manera, desde la montaña tuve un encuentro con el arriba y el abajo. La montaña tiene en sí misma la esencia de la elevación, el camino hacia ella es subiendo, y una vez arriba se percibe el abajo. Esta experiencia me permitió percibir la distancia, y en ella, la lejanía. Desde esta dimensión del lugar podía observar otras montañas, otros municipios, y hasta la ciudad de Bogotá. Fue mi primer encuentro con la contemplación, al entregar mi vista al territorio. Esta nueva actitud sobre el entorno me llevó a reconocer en la distancia el horizonte, ese límite de la lejanía que es la esencia del paisaje. Esto tuvo un impacto determinante en mí y en todo mi proceso creativo. Supe que la grandeza que ese espacio me otorgaba la debía expresar, y de esta manera se me abrieron las puertas al paisaje, ese gran tema de la historia del arte.

La dimensión de la historia, me llevó a dos maneras distintas de mirar el paisaje pictórico. Por un lado, estaba Caspar David Friedrich, y por el otro William Turner. En cada uno de ellos hay una manera particular de mirar y de abordar el paisaje que comencé a estudiar. En el caso de Friedrich, podríamos decir que la contemplación del observador con lo observado es distante, en cierto sentido estática. Es lo que se puede percibir en su cuadro más representativo, *El caminante sobre el mar de nubes*, en el que el personaje del cuadro observa la distancia como separado de ella,

recibiendo el fenómeno que llega a él desde afuera. En el otro caso, Turner es conocido por ser un pintor de experiencia. Famosa es la historia en la cual le pide al capitán de un barco que lo amarre al mástil de éste y luego navegue directamente hacia una tormenta, para que él pueda vivenciarla directamente. En este caso, Turner busca el fenómeno, genera él el encuentro.



Dos miradas al paisaje
Video Instalación
2014

Desde el reconocimiento de estas dos actitudes comencé a relacionarme plásticamente con el paisaje, enfrentándome a éste desde estas dos maneras miradas: la contemplación lejana y pasiva, y el encuentro hacia la experiencia. Ya no trabajaba en el encierro del estudio, sino fuera en la montaña, en los bosques y en los caminos.

CAPTURAR EL MUNDO

Me pregunto, qué fue lo que motivó a Friedrich y a Turner a necesitar enfocar la mirada del hombre en los eventos de la naturaleza. Observando un cuadro de ellos a simple vista puede uno revelar muchas cosas. Ambos, que observan lo natural y lo materializan en pintura reflejan dos acciones diferentes sobre esta naturaleza: captar y capturar. Aunque similares, cada uno de estos momentos tiene su propia particularidad sobre el entorno. Podríamos decir que al captar, la acción es pasiva, con ella se busca solo la percepción del evento natural, es la acción a través de la cual se recibe el fenómeno de interés. Es la acción del fotógrafo que capta la imagen a través de la cámara, recibe la luz, recibe el fenómeno. De cierta forma el artista funciona como una cámara que capta a través de la observación y la experiencia, y con esto se impregna del fenómeno, lo recibe. Esta actitud implica que el artista abra su campo sensible para recibir el instante que la naturaleza le ofrece. En ésta, el fenómeno llega al artista en un movimiento que va del exterior al interior, es un dejarse poseer que luego se traduce a una imagen latente.



Desde Arriba
Oleo sobre lámina de hierro
15 cm x 50 cm
2013

Por el contrario, el momento de capturar es producto de una acción inversa, que va del interior al exterior, es decir, del artista al fenómeno. Por medio de este acto el artista proyecta su deseo sobre el fenómeno de la experiencia y busca atraparlo, apoderarse de él. La captura tiene que ver con la materialización del fenómeno en captura, lo que en la pintura nos lleva a traer la imagen latente a “lo real”.

La imagen que es traída a la realidad en su acto de captura, se separa de lo natural, si al convertirse en cultura, deja de ser percibida como parte de ese sistema. La naturaleza que se captura como elemento estético, no puede ser percibida por el dominio de la cultura, como si ella fuera un sistema diferente de la dimensión cósmica, o natural. Normalmente, el humano considera sus cualidades tan únicas y excepcionales, que sólo puede percibir las como superiores a todo lo que hay a su alrededor. Y lo propiamente humano, la cultura, se constituye como el gran opuesto de la naturaleza.

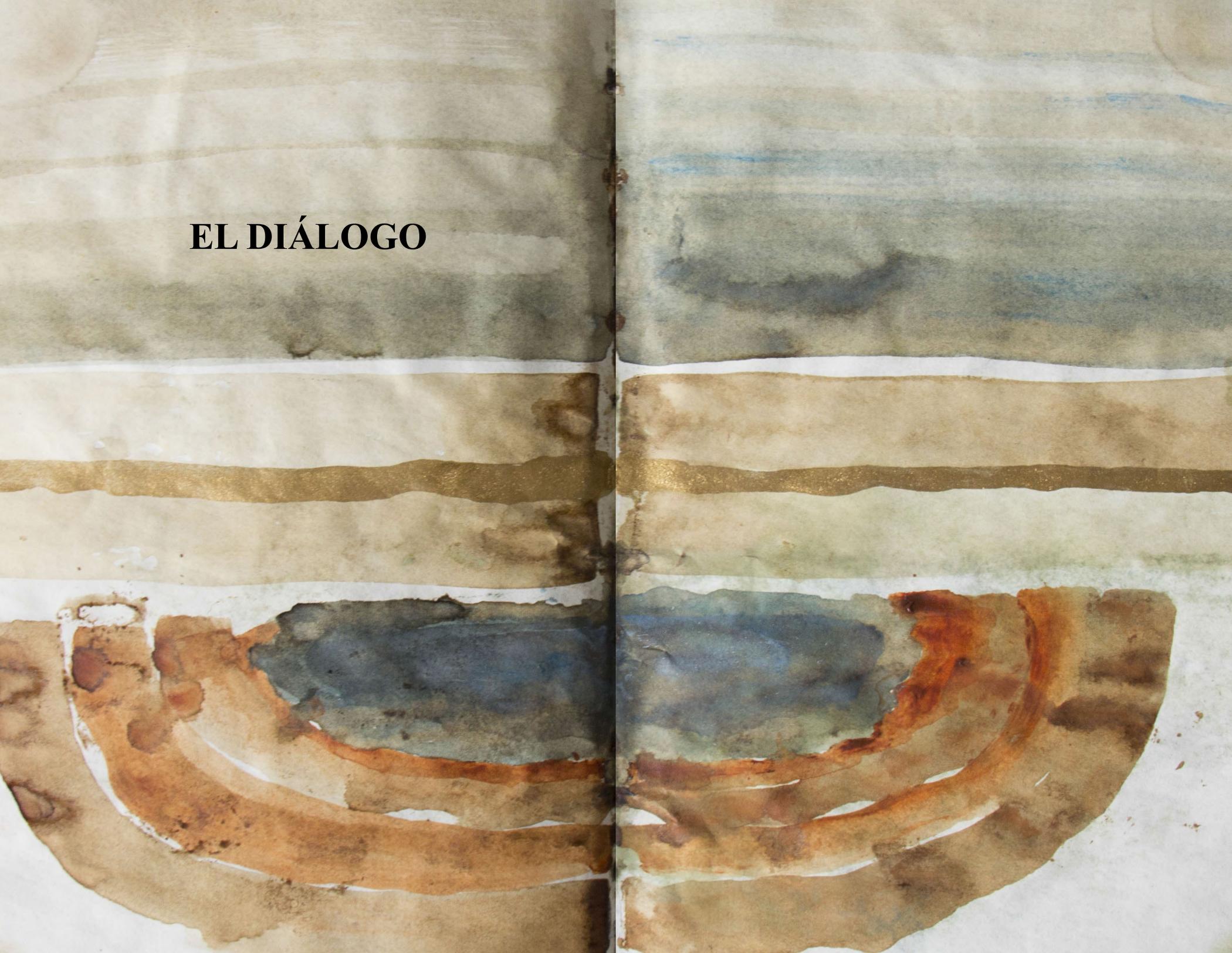
Mi intención aquí es reflexionar acerca del tipo de encuentro que puede tener comúnmente el artista frente al entorno natural, y que es reflejo de la actitud general que tiene la sociedad moderna sobre éste. Ciertamente el proceso de desarrollo del pensamiento a través del cual el ser humano observó el mundo y en esta observación tuvo conciencia de sí mismo y de su entorno como elementos diferentes es tal vez la gran exclusiva de la esencia humana, el milagro de la conciencia y el pensamiento que le permitió encontrar sentido y significado de sí mismo y de lo que lo rodeaba. Pero este

distanciamiento entre la humanidad y la naturaleza, en el transcurso del tiempo, nos lleva hasta ese fenómeno difícil de caracterizar y que es a la vez supremamente amplio: la modernidad. Como dice Marshall Berman, la modernidad *es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia* (G, Bassham & E, Bronson, 2010). La vida se ha convertido en la gran paradoja de la desunión. A pesar de que abrimos las puertas a una dimensión de la conservación de nuestra especie nunca antes vista en este planeta, el mundo se convirtió en el producto necesario para este fin. Nuestra conciencia civilizada nos trajo innumerables ventajas y posibilidades, pero al mismo tiempo nos privó de los medios con los cuales poder conectarnos con lo natural. El pensamiento técnico y materialista que determina esta era industrial y de consumo, por la que estamos pasando, nos ilusiona con un mundo de concreto aislado de lo natural que conlleva la idea de proporcionar progreso y bienestar, mientras el mundo respira la crisis de un sistema que cada vez logra prometer menos. El ser humano se siente aislado del cosmos, ya no se siente inmerso en la naturaleza, su contacto con ésta a desaparecido, y con éste, perdió la fuerza emotiva que le permitía identificarse con los fenómenos naturales (Jung, 1995).

No intento dar a entender que la pintura en sí misma sea una oposición a la naturaleza, que la actitud de la humanidad al materializar su conciencia en el mundo genere como tal un conflicto, sino que capturar, como una forma de esa actitud, se

manifiesta como un deseo implacable de dominio, que a largo plazo, nos ha desconectado del cosmos. Es así como en el final de esta etapa de reflexión que realizo y que he denominado *pensar-lo*, surge la necesidad de plantear desde la pintura una actitud diferente sobre eso que normalmente pensamos como ajeno. Dentro del proceso se han identificado dos fuerzas diferentes que determinan mi experiencia plástica, y que a la vez están presentes en el mundo como aparentes opuestos irreconciliables: la fuerza interior, propia del ser humano; y la fuerza exterior, propia del cosmos. Lo que pretendo buscar entonces es una actitud que no esté determinada, ni por un deseo posesivo y dominante, ni por una conducta pasiva frente al mundo. Una relación a través de lo plástico en la que haya un diálogo armónico entre estas dos fuerzas identificadas en este texto, y en donde no estén presentes como elementos opuestos. Lo que el arte puede hacer es más de lo que se cree comúnmente, pero al mismo tiempo, menos de lo que se espera. La actitud del artista requiere de humildad en su pequeña tarea reflexiva, y será a través del arte que encontraremos posibilidades que inspiren una nueva actitud en nuestra vida.

EL DIÁLOGO



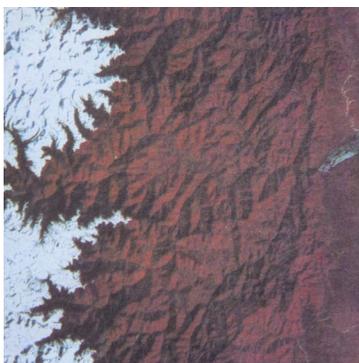
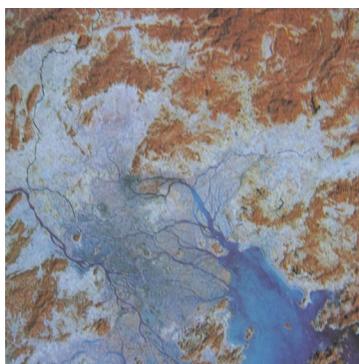
LA PINTURA Y LOS COSMOS

En el inicio de este tercer momento del proceso plástico, comencé a explorar diferentes maneras de acercarme a “la naturaleza”, tratando de comprenderla, y de percibirla de manera integral. La vastedad de eso que denominamos naturaleza, hacía de esto una tarea inmensa y en cierto sentido absurda, ¿cómo comprender lo natural, si sólo cuento con una cultura que se percibe ajena? Interesado en los fenómenos naturales y en el planeta tierra como el organismo que posibilita esos fenómenos, a la vez que la vida como la conocemos, empecé a estudiar el conocido libro del astrofísico estadounidense Carl Sagan, *Cosmos*. La astronomía fue una respuesta inmediata a ese interrogante por lo natural, una clave con la cual poder abordar esta cuestión. Como escribe Sagan, *el tamaño y la edad del cosmos superan la comprensión normal del hombre. Nuestro diminuto hogar planetario está perdido en algún punto entre la inmensidad y la eternidad. En una perspectiva cósmica la mayoría de las preocupaciones humanas parecen insignificantes, incluso frívolas* (C. Sagan, 1985). Bajo una perspectiva cósmica la tierra es sólo un grano de polvo en el océano

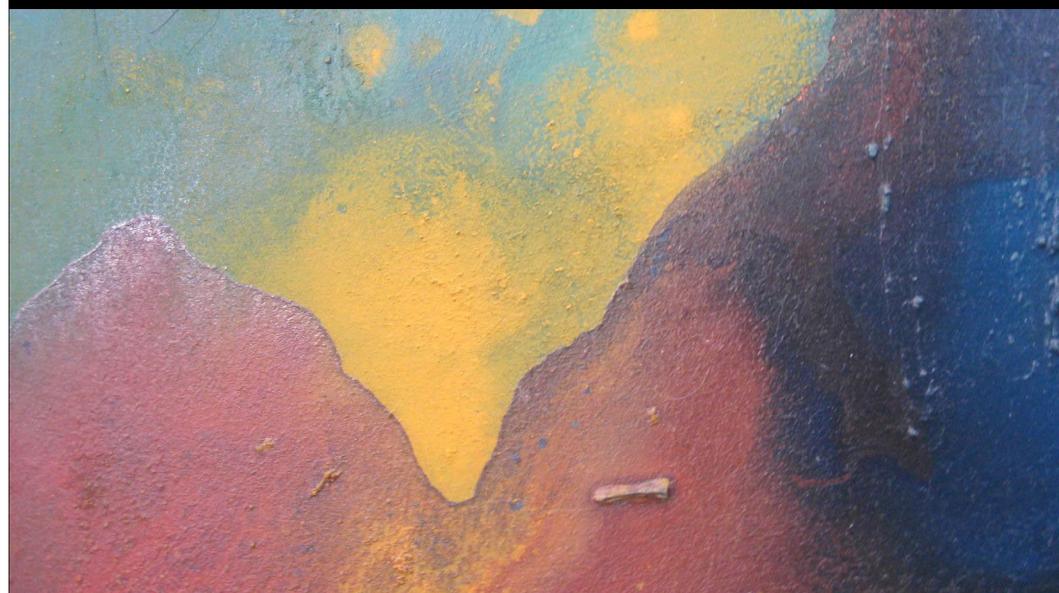
cósmico, y la humanidad, una fracción diminuta e insignificante ante la inmensidad. Esta dimensión a la cual la astronomía nos abre las puertas nos permite por un momento dejar de lado nuestra complejidad humana y percibir su insignificancia en la vastedad de “la naturaleza”. La pequeñez de nuestras preocupaciones ante el cosmos nos permite observar la importancia que tiene para nosotros este pequeño planeta azul que es la Tierra. Como escribe Sagan, la Tierra es *nuestro mundo azul y blanco, diminuto y frágil, perdido en un océano cósmico cuya vastitud supera nuestras imaginaciones más audaces. Es un mundo entre una inmensidad de otros mundos. Sólo puede tener importancia para nosotros. La Tierra es nuestro hogar, nuestra madre. Nuestra forma de vida nació y evolucionó aquí. La especie humana está llegando aquí a su edad adulta. Es sobre este mundo donde desarrollamos nuestra pasión por explorar el cosmos, y es aquí donde estamos elaborando nuestro destino, con cierto dolor y sin garantías* (C. Sagan, 1985). Es aquí donde elaboramos nuestro destino, frente al desconcertante hecho de que la Tierra es el único planeta con la capacidad para sustentar la vida en millones de años luz a la redonda.

Dimensionar la singularidad del planeta permite tener una visión más clara de lo que significa para nosotros esta naturaleza cercana que es la Tierra. De esta manera, comencé a buscar formas de acercarme visualmente a este hecho, y nuevamente en el libro, encontré algo que para mí fue revelador. Fotografías de la Tierra vista desde el espacio, y tomadas por satélites. Estas fotografías tomadas a una altura de varios miles de kilómetros permiten ver

los *procesos naturales que alteran el paisaje* (C. Sagan, 1985), el casquete polar antártico, sistemas tormentosos tropicales sobre La Florida y el Golfo, sistemas de fallas geológicas en el sur de Swazilandia, el delta del río Nilo, o una alineación de dunas en el sur de la península Arábiga. Estas Imágenes cautivaron mi atención por su enorme riqueza pictórica. La gran cantidad de texturas, detalles y colores que la Tierra revela desde estas alturas es de un gran valor plástico, y fue esto lo que motivo mis primeras exploraciones pictóricas en esta etapa del proyecto.



Imágenes satelitales del libro *Cosmos* de Carl Sagan



Pruebas geológicas
Pigmentos minerales y acrílicos sobre madera
Fragmentos
2015

De esta manera, comencé a pintar buscando recrear estos eventos naturales, buscando revelar *la geología pictórica*, el movimiento orgánico e impredecible de los materiales pictóricos sobre el soporte. Empecé entonces a explorar regando grandes cantidades de pintura líquida sobre soportes de madera colocados en el piso, observando el choque de la pintura al encontrarse dos o más colores entre sí, percibiendo la acción directa del azar en la formación de texturas, formas y tonalidades, que me permitían acercarme de una manera directa, pero en una escala pequeña, a la fuerza impredecible e indeterminada que constituye la inmensa morfología del planeta. Este acercamiento fue fundamental, pues me permitió vislumbrar una manera de hacer dialogar las dos fuerzas presentes en los dos momentos anteriores del proceso. Por un lado, yo me convertía en el posibilitador del fenómeno pictórico, mi conciencia estaba presente en mi acción sobre el pigmento, y al mismo tiempo, el material tenía su rol, su propio protagonismo, siendo éste el que traía la imagen a lo real.

A partir de este primer experimento, sentí la necesidad de cambiar el punto de vista desde el que observaba esa Tierra. El reconocimiento de ese mundo desde la altura fue revelador, pero sentí que una visión más cercana a la experiencia común era necesaria en el reconocimiento de la Tierra. De esta manera volví al paisaje, a un punto de vista horizontal, pero continuando con lo que ya había encontrado en esta primera exploración, que era esa *geología pictórica* que se posibilitaba a través de una *pintura orgánica*. La *pintura orgánica*, fue una manera a través de la cual



Paisaje
Pigmentos minerales sobre madera
20 cm x 70 cm
2015

intenté constituir ese diálogo que se hacía necesario entre la fuerza interior y la fuerza exterior, entre las acciones de mi conciencia como humano y las fuerzas impredecibles del azar, y que se constituyó como un método pictórico desarrollado durante el proceso.

Se hizo entonces fundamental el papel de la improvisación en este proceso, a través de ésta, buscaba romper con las imágenes predeterminadas que se iban formando en mí como imágenes latentes, buscando cada vez más acercamiento con lo impredecible y con lo desconocido. Al mismo tiempo, aproveché la milenaria capacidad humana para reconocer patrones, a través de ésta, empecé a observar manchas en las imágenes que iba desarrollando, para descubrir en ellas formas con las cuales ir constituyendo los cosmos paisajísticos a los cuales pretendía acercarme. Otro elemento importante dentro del proceso pictórico fue la idea de recrear en oposición a la de representar. Mi intención no era copiar la naturaleza, ni copiar aquellas imágenes que me habían inspirado. Más que esto, era recrear esa situación cósmica a una escala pequeña dentro del cuadro, que consistía simplemente en propiciar la posibilidad de la indeterminación y lo impredecible en las configuraciones plásticas dadas. Esto hizo que mi imaginación se involucrara directamente en el proceso, pues la imagen se construía a partir de mi interpretación y observación del choque geológico que tenía lugar a través de la materia pictórica, y no se planteaba como una referencia mimética de la imagen cósmica. Estos serían los primeros aciertos pictóricos a los que llegué en esta etapa de exploración, en la búsqueda de una actitud que me permitiera generar un diálogo armónico entre las dos fuerzas presentes en el proceso.



Paisaje
Pigmentos minerales y cera sobre madera
40 cm x 22 cmm
2015

Habiendo llegado a una primera instancia de la propuesta visual, surgió en el proceso la necesidad de profundizar aun más en lo que se había vislumbrado. Las imágenes demandaban más exploración e investigación tanto conceptual como visualmente, por lo que se establecieron dos espacios propicios para tal objetivo. De esta manera se formó el inicio de un nuevo proceso de reflexión plástica, que constituye esencialmente las obras que presento en este trabajo de grado. Éste nuevo proceso nace de la intención de poner en comunión armónica estas dos fuerzas a las que me he referido anteriormente, la fuerza interior del yo, y la fuerza exterior de lo otro. Esta nueva etapa se configura en dos tipos de pieza plásticas diferentes que hacen parte de un mismo diálogo: el cuaderno y las telas de gran formato.

EL ESPACIO DE LA INTIMIDAD

El cuaderno, es ese espacio del diálogo íntimo, reservado. Démonos la posibilidad de pensar el cuaderno como un espacio, como el lugar de la intimidad, donde podemos acercarnos libremente al ensayo, a la prueba, al riesgo o al error, esos fantasmas que el artista tiende a evitar, pero que se reciben a gusto en la intimidad, donde no hay velos. Este es el espacio de los secretos, en el que se dialoga en voz baja, en la meditación y el recogimiento.

A través de este diálogo íntimo, seguí profundizando en esta noción de naturaleza que se formaba en lo plástico, intentando observar ese cosmos para dimensionarlo, y dimensionarme en él. He mencionado antes el hecho de cómo el distanciamiento del hombre con lo natural, en la lucha por sobrevivir a un entorno hostil, nos lleva hasta la cultura, y el hecho de que ésta se manifieste como el gran opuesto de la naturaleza. La oposición se presenta entonces como un hecho natural. La naturaleza en general tiene en todos los niveles un sistema de opuestos, o mejor dicho, cada parte tiene su correspondiente opuesto. Reflexionar en esta idea de la oposición, en el conflicto entre dos realidades, me permitió explorar



Oposiciones
Pigmentos metálicos, acrílico y cofe
Pintura del cuaderno
2016

en el cuaderno maneras en las que la distancia y la diferencia no se anularan, sino que estuvieran en comunión, maneras en donde los opuestos coexistieran armónicamente. Bajo esta perspectiva, comencé una búsqueda visual de esta relación entre opuestos dentro de la naturaleza, y planteé una lista de las oposiciones más evidentes:

Cosmos	Caos
Día	Noche
Luz	Oscuridad
Materia	Espíritu
Sol	Luna
Masculino	Femenino

Esta exploración, me llevó a buscar en esta oposición, manifestaciones visuales. De esta manera encontré en las imágenes del antiguo tarot de Marsella una respuesta y un camino. Este tarot, que puede comprenderse como un mapa de símbolos, es en términos generales un mapa de símbolos psicológicos. Dentro de éste, hay dos cartas que cautivaron mi atención, debido a que, aunque actúen en la psicología, son símbolos naturales: el sol, y la luna. A partir de estos símbolos, que en sí mismos representan el día y la noche, la luz y la oscuridad o lo masculino y lo femenino, reconocí la importancia del símbolo y de lo simbólico como un medio, no sólo para comprender lo natural, sino para entablar un diálogo con éste. A través del símbolo se hace presente la idea de lo opuesto, a la vez que la fuerza de la naturaleza, o la interioridad del individuo. Como dice el psicoanalista C. G. Jung, *una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio*



Oposiciones
Pigmentos minerales, acrílico y cofe
Pintura del cuaderno
2016

(Jung, 1995). Este acercamiento a lo natural a través del símbolo me permitió entender el paisaje de otra manera. El paisaje se constituía, en el proceso, como el espacio en el cual pensar el mundo y pensarme en el mundo. El medio a través del cual mi interior se comunicaba con el exterior en un diálogo directo de sentido y significado propiciado por el símbolo. En el símbolo puedo reconocer el yo, y reconocer lo otro. De esta manera surgió dentro del proceso del cuaderno una idea que posibilitaba este diálogo entre el adentro y el afuera: el paisaje simbólico.

El paisaje tradicional, como visión de lo natural, tiene en sí mismo un elemento esencial que lo constituye como paisaje: el horizonte. Comprender el paisaje como símbolo nos permite observar en el horizonte el límite que se establece en la naturaleza entre el arriba y el abajo, entre el cielo y la tierra. Simbólicamente, el horizonte representa una división que acentúa aun más la noción de la oposición como propia de la naturaleza. Esta cuestión la desarrollé ampliamente en el cuaderno, en donde el símbolo me permitía reconocer las fuerzas contrarias del cosmos a través del material pictórico y de las características propias del cuaderno. El cuaderno tiene dentro de sí su propio límite, una vertical que divide las hojas y establece páginas, y que en este orden de ideas nos permite reflexionar nuevamente en lo dual, la izquierda y la derecha. Dentro del proceso plástico esta división se hacía cada vez más evidente en la naturaleza. Pero como ya he mencionado, el símbolo se manifiesta como un puente entre el ser humano y la tierra, haciendo que las nociones de polaridad y división se manifiesten en el interior también. De esta



Oposiciones
Pigmentos minerales, acrílico y cafe
Pintura del cuaderno
2016

manera comencé a investigar de qué manera se desarrollaba esto en el adentro.

El psicoanalista suizo Carl Gustav Jung fue un gran estudioso de este adentro, de los sustratos del individuo. Fue un importante investigador de la consciencia, y de su opuesto, el inconsciente, ese reino misterioso y desconocido del ser. En su libro *El hombre y sus símbolos*, Jung reconoce el distanciamiento del inconsciente al que el ser humano moderno se ha visto sumergido debido al impacto de la modernidad: *Lo que llamamos consciencia civilizada se ha ido separando, de forma constante, de sus instintos básicos. Pero esos instintos no han desaparecido. Simplemente han perdido su contacto con nuestra consciencia y, por tanto, se han visto obligados a hacerse valer mediante una forma indirecta*(Jung, 1995). Esta forma indirecta son los sueños, y situaciones involuntarias de la consciencia que el individuo no alcanza a percibir. La forma de vida por la que la humanidad optó la llevó a una seria desconexión de lo inconsciente, que en otras épocas se daba en menor grado debido a la aceptación de lo mítico como parte de la vida, que era el que en otros tiempos, abría las puertas a los sustratos de la interioridad humana a través de la imaginación y el símbolo. Pero ahora, esta desconexión es un rasgo característico de nuestra era, y como diría Jung al respecto: *nuestro mundo, por así decirlo, está desasociado como un neurótico, con el telón de acero marcando la simbólica línea de división* (Jung, 1995, p.85). Jung se refiere al muro de Berlín, que fue uno de los símbolos de división más representativos de Alemania. Esta disociación se presenta en Jung como un rasgo psicológico, el individuo se ha dividido de una

parte esencial de su ser, su lado inconsciente e instintivo. Así mismo, la disociación se presenta como un rasgo característico de todo el sistema humano, que se expresa no sólo en el desconocimiento de su propia interioridad, sino en la cultura y la sociedad, en donde la humanidad constantemente establece límites, fronteras, y divisiones, que hacen de esta cuestión, una problemática tanto interna como externa.

A partir de esto, se hizo evidente para mí dentro del proceso, que la disociación era el hecho que generaba no sólo la relación del ser humano consigo mismo, sino la relación de éste con la naturaleza. Disociar tiene que ver con separar dos elementos que antes estaban unidos, generando una oposición. Esta reflexión conceptual se daba, como mencioné más arriba, dentro de la reflexión visual, por lo que el concepto surgía como símbolo en la imagen. Esto me llevó a concluir que si en las imágenes que yo realizaba estaba implícita la división, en cierto sentido, generarían división, por lo que fue necesario encontrarme con la naturaleza desde otro punto de vista.

EL ESPACIO ABIERTO

Las telas, o cuadros de gran formato, representan el espacio de lo abierto. En éstas, el diálogo se establece en la apertura de lo interior con lo plástico. Es el espacio de la exposición, aquí ya no hay secretos íntimos, aquí lo plástico se revela al mundo tal cual es. En este sentido la pintura se abre al mundo, y con ella se abre el



Pigmentos minerales, acrílico y tierras sobre lienzo
1,50 x 1,80 cm
2016

pintor, que necesita tomar distancia de la tela y actuar sobre ella con todo su cuerpo en el proceso hacia la imagen. De esta manera, expande su cuerpo, su mente y la manera de percibir, por lo que en este espacio, el diálogo se evoca desde la apertura.

Esta amplitud es la que abre la posibilidad para que lo impredecible y lo indeterminado actúen. Para que la naturaleza, a partir del material, despliegue su fuerza. El encuentro con el paisaje en esta amplitud se ve determinado entonces por estos factores que llevan al descontrol, y con los que el pintor dialoga.

En este espacio, tuve un primer acercamiento plástico que se dio dentro de la exploración sobre la división y la disociación simbólica en el paisaje. En esta exploración la apertura de las telas hacía posible utilizar mayores cantidades de material pictórico, intensificando así la *geología pictórica*, la esencia de la naturaleza en los materiales. Pero permitámonos desde este momento repensar el concepto de material. Siguiendo aquí las ideas planteadas por el filósofo alemán Heidegger en su conferencia sobre el origen de la obra de arte de 1935 (A. M. Rabe), el material no es solamente aquello de lo que está hecha la obra. Heidegger se opone a una visión del arte que parte de conceptos mecanicistas como el de “material”, el cual pertenece a un contexto funcional. Pensemos en un material como la madera, el cual es un producto natural que se utiliza para fabricar productos de uso cotidiano, y que a veces, es transformada hasta perder su apariencia original. El arte, en cambio, *hace volver la mirada a la madera, a la piedra o al color, para ver, intuir y sentir su esencia íntima* (A. M. Rabe).

Consideremos de esta manera al material como una manifestación de la naturaleza, y así percibiremos su esencia.

Como mencioné más arriba, en el desarrollo de esta etapa del proceso plástico se hizo necesario encontrarme con la naturaleza desde otro punto de vista. El horizonte, aunque lo percibamos como real, es una ilusión natural. Caminemos hasta él, y el caminará con nosotros, alejándose siempre a nuestro ritmo. El punto de vista determina siempre nuestra comprensión de la naturaleza. Podríamos decir que la humanidad evolucionó al cambiar su punto de vista. Desde el momento en el que vivíamos como primates en los arboles, observando el mundo desde ellos, y decidimos bajar al suelo, y desde aquí, en cuatro patas, erguirnos en dos pies. Este es en efecto uno de nuestros más grandes saltos evolutivos, y tal vez ahora que la vida parece sucumbir por nuestro egoísmo y avaricia, necesitemos un punto de vista diferente.

Creo yo que la manera en la que vivimos hoy en día se ha tornado demasiado fija y horizontal. Prestamos atención sólo a aquello que se encuentra en nuestro nivel, tanto mental, como física y espiritualmente. Para entablar un diálogo con la naturaleza habrá que ampliar la conciencia, y ampliar la mirada. Las telas son el espacio propicio para esto, pues como espacio de lo abierto, nos permitirán abrirnos al misterio de la naturaleza. Este punto de vista, es entonces, el que constituye las telas que presento en este trabajo de grado.

UNA REVOLUCIÓN INTERNA

Digo punto de vista, pero no me refiero solamente al de la mirada. Me refiero a un cambio en la manera en la que nos percibimos, en la que percibimos lo natural, y la relación entre estas dos fuerzas. Esta relación no puede comprenderse horizontalmente, a través de un límite físico o mental. Requerimos para esta tarea apertura y silencio, un detenimiento del constante ruido de la mente.

Me he cuestionado varias veces en este texto la razón que nos hace diferentes, y en apariencia, especiales de otras especies. Creo con certeza que una de nuestras grandes exclusivas, es la capacidad para percibir el tiempo. Podemos observar cómo desde la antigüedad esta capacidad moldea y forma nuestra especie. Desde la comprensión de las estrellas para percibir los ciclos naturales, hasta la invención de la escritura como una manera de vencer la muerte, el animal humano tuvo la capacidad para percibir a largo plazo. El reconocimiento de lo que vendrá, del hecho de que existe un mañana, determina todo nuestro sistema de vida. Y en el reconocimiento del mañana, aparece necesariamente, como una misma unidad, el

pasado. Estimado lector, lo invito a cerrar sus ojos un instante, y hacer conciencia de este momento presente. Ahora, piense en lo que hará o tiene que hacer mas tarde (probablemente cuando acabe de leer este texto), piense en lo que tiene que hacer mañana. Lo que hará pasado mañana. Lo que hará en una semana. En un mes. En un año. Imagine lo que estará haciendo en cinco años, en diez, o en veinte. Ahora vuelva nuevamente a este momento presente, y recuerde qué hizo antes de comenzar a leer este texto. Qué hizo ayer. Antier. Qué estuvo haciendo hace una semana. Qué pasó hace un año. Hace cinco años, hace diez o hace veinte. Creo que es claro lo que quiero decir. Normalmente no somos conscientes de que esta capacidad de llevar un tiempo psicológico es una exclusiva de nuestra especie, y que otros animales parecen no tener, o necesitar.

El tiempo es producto de la mente, ella, *con su incesante tejer patrones, es la hacedora del tiempo, y en el tiempo están el miedo, la esperanza y la muerte* (J. Krishnamurti, 2013). Este patrón es el pasado y el futuro en el que la mente funciona. Este tiempo no es el tiempo cronológico del reloj, es un tiempo psicológico. Esta gran exclusiva, que nos permitió llegar hasta donde estamos hoy, es al mismo tiempo la que nos pone en la situación crítica en la que nos encontramos a nivel social, cultural y natural. El tiempo es *todos nuestros recuerdos, condicionamientos, ideas, esperanzas, desesperanzas, toda esa soledad de la existencia* (J. Krishnamurti, 2013). Es todo lo que fui, lo que soy y lo que seré.

Por favor, deténgase un momento en esto. Observe como funciona la mente. ¿Hay algún momento en el que no esté actuando desde este patrón? La mente tiene esta extraña ilusión, que poco a poco nos va encerrando en un complejo laberinto de ideas, creencia, dogmas, recuerdos, y esperanzas, en el que vivimos aferrados a lo que ya pasó, y mortificados por lo que vendrá. Es desde este laberinto que enfrentamos el mundo, es desde este laberinto que nos relacionamos con otras personas y con la naturaleza. La mente es nuestro campo de batalla. Nuestras experiencias están determinadas siempre por lo que fui, lo que soy y lo que seré. Y uno podría preguntarse si es que acaso puede ser de otra manera, si la mente puede vivir sin esta oscilación entre el atrás y el adelante. Pero si comprendemos este hecho, si realmente observamos que la mente genera el tiempo, y que este tiempo determina nuestra vida y es el que genera toda la complejidad de la conciencia, sabremos que así como hay un estado de miedo, hay también un estado de no miedo, que así como existe un estado de nostalgia, existe un estado de no nostalgia, que así como existe un estado de expectativa, existe uno de no expectativa. Si la trampa es el tiempo, podemos inferir que también existe un estado de no tiempo, *un estado intemporal*. (Krishnamurti, 2013).

En este proyecto he descrito dos procesos distintos de reflexión, el *pensar-me* y el *pensar-lo*. Cada uno de estos dos procesos implica un acercamiento a esas dos instancias de lo real, la interioridad del yo, y la exterioridad de lo otro. En el final de este proceso reconozco que el diálogo que propongo entre estas dos fuerzas no puede establecerse desde el pensamiento. El pensamiento

es la reacción de una mente condicionada por el tiempo. Este *pensar*, me abrió las puertas para reflexionar sobre mí mismo y sobre el mundo y la naturaleza, pero en este diálogo que propongo desde la pintura, la mente tiene que vivirse sin patrones, en el aquí y el ahora, como una mente inocente. No una mente que se relacione desde sus complejidades, sino una mente silenciosa, que vive de instante en instante, en un estado intemporal.

Un estado intemporal es un estado en el que la mente no juega su trampa, y sin esta trampa, podremos contactar con la fuerza que nos llevará al verdadero diálogo: el amor. Detengámonos en el amor. Por amor no me refiero al amor de pareja, o de familia, condicionado por la ilusión de la mente. El amor tampoco es placer, o deseo, no es una cosa de la mente o el intelecto. Cuestionemos la idea que tenemos de amor. En el amor no hay miedo, no hay nostalgia por el atrás, o expectativa por lo de adelante. El amor es ese estado de conexión libre y desinteresado. Sólo desde este estado de contacto habrá un verdadero diálogo con nosotros mismos, y con el cosmos. Sólo a través de esta fuerza de contacto, en la que no hay egoísmo, en la que no hay expectativa, puede uno realmente escuchar, sentir, y percibir. Sólo tras el silencio de la mente el mundo se revelará. Por favor, le pido que vallamos profundo, no pretenda comprender esto desde la mente y el intelecto, no se pregunte cómo conectarse, cómo amar, porque en la pregunta, está la mente queriendo responder, analizar, juzgar y encontrar, y sobre el amor, la mente sabe poco.

En este contacto comprenderemos lo que significa la sensibilidad. No es la sensibilidad romántica, recuerde que no estamos tratando ideas. Si observa un momento la sensibilidad, si percibe sin la mente los sonidos alrededor suyo, lo que ve, lo que huele, lo que siente, verá que usted en sí mismo es un organismo sensible, que reacciona a incontables estímulos. Hay personas que pierden el tacto por algún tipo de enfermedad, otros pierden la vista, o la escucha. Imaginemos una vida sin los sentidos, anulemos por un momento la vista, el oído, el olfato, el tacto, y el gusto. ¿Qué sería de nosotros, qué haríamos? ¿Pensar? Si observa esto verá que sin ningún esfuerzo usted es todo sensibilidad, y la gran maravilla de este hecho es que la sensibilidad se puede desarrollar. Pero la mente, con su necedad para involucrarse en todo, nos desvía de lo verdaderamente importante, y no nos percatamos comúnmente de que somos cuerpos sensibles.

En el silencio de la mente se hace posible contactar con el mundo, y en este contacto la sensibilidad actúa. Para amar hay que darse cuenta de esta capacidad nuestra de ser sensibles, y desde esta sensibilidad, dialogar, no con las palabras, no con el pensamiento, sino desde el contacto. A través de éste, percibiremos que un material es realmente una manifestación de la naturaleza, que un pigmento antes de serlo estuvo bajo tierra, que la madera antes fue árbol, o que una tela antes fue una planta. En el contacto nos percibiremos como un sistema que está dentro de una eternidad de sistemas. Que la realidad puede ser siempre más pequeña, o siempre más amplia. De la misma manera que ahora sabemos que la Tierra no es el centro

del universo, que el sistema solar no lo es tampoco, que la vía láctea ni siquiera se acerca, y el cúmulo de galaxias del cual ésta hace parte es ínfima, tenemos que comprender también que como humanos, somos una pequeña fracción de una complejidad de sistemas que sobre pasa nuestro entendimiento. Nuestro sistema más poderoso, el mental, nos mantiene en una ignorancia peligrosa, que nos distancia del cosmos, mientras lo consumimos vorazmente. Pero la humanidad es joven, y aun tenemos mucho que vivir. Que este momento de crisis nos permita revolucionar nuestra percepción de cada aspecto de la realidad, uniéndonos todos sin límites ni banderas, sin razas o credos. Percibámonos como humanidad, integrando nuestras diferencias, para desarrollarnos nuevamente como un organismo dentro del planeta, y no como un parásito. Desde este contacto, una acción como lo es la de pintar, reaccionará como una revolución humilde, ante el sistema de la mente, que cómo el horizonte, seguirá siendo siempre una ilusión.

BIBLIOGRAFÍA

- A. Huxley. (2015). *Las puertas de la percepción*. Colombia: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A.
- C. G. Jung. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- C. Sagan. (1985). *Cosmos*. Barcelona: Editorial Planeta.
- E. Zuleta. (2010). *Conversaciones con Estanislao Zuleta*. Medellín: Hombre Nuevo Editores.
- G. Bassham & E. Bronson. (2010). *El señor de los anillos y la filosofía, un libro para gobernarlos a todos*, Tolkien, la modernidad y la importancia de la tradición. Barcelona: Planeta S.A. pp-182
- J. Krishnamurti. (2013). *El libro de la vida, meditaciones diarias*. Barcelona: Gaia Ediciones.
- Rabe, A. M.. (2003). *El arte y la tierra en Martin Heidegger y Eduardo Chillida*. Arte, individuo y sociedad, 14, pp. 169 -191.

REFERENCIAS

- C. G. Jung. (2011). *Psicología y alquimia*. Bogotá: Editorial Solar.
- D. Dellenback. (2012). *Las estatuas del pueblo escultor: San Agustín y el macizo colombiano*. Neiva - Huila - Colombia: Grafiplast del Huila.
- F. Nietzsche. (2012). *El nacimiento de la tragedia*. Buenos Aires: Alianza editorial.
- G. Deleuze. (2007). *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- J. Maderuelo. (2008). *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada Editores.
- M. Eliade. (2015). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- R. Safranski. (2012). *Romanticismo, una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets Editores.
- R. Wilhelm. (2005). *I ching, el libro de las mutaciones*. Buenos Aires: Edhasa.