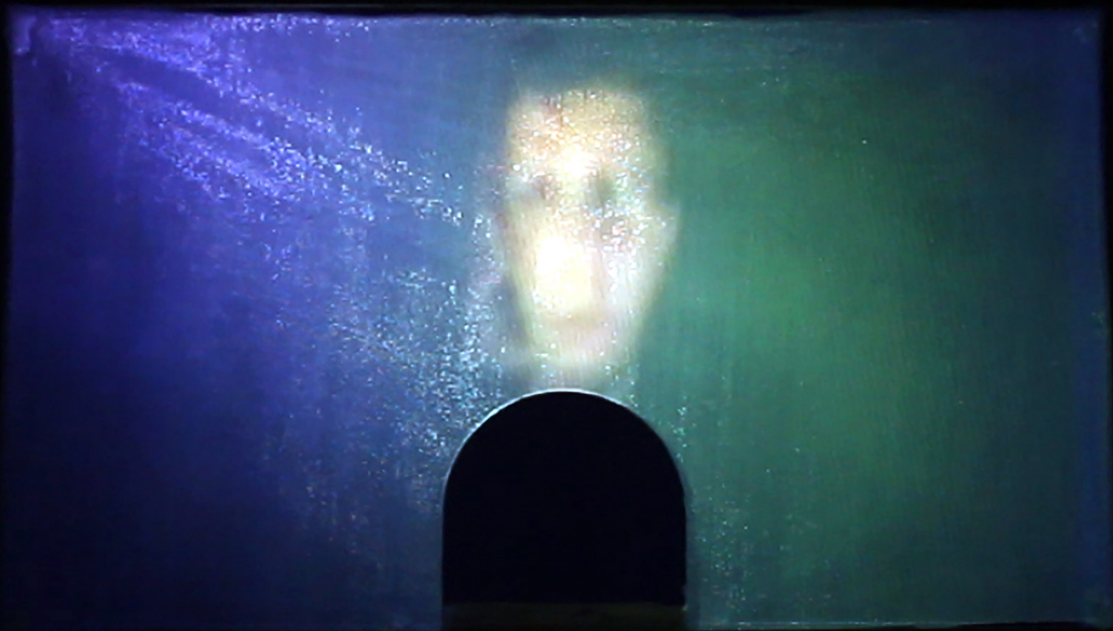


PENUMBRA LUMINOSA:



Exploración de la materia
y su Tiempo desde el *entre*



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Las investigaciones de José Alejandro López Pérez se enfocan en el análisis y la experimentación de imágenes documentales, electrónicas y poéticas, encontrando en su obra la intersección constante entre estas. Él es profesor asociado de la Universidad Nacional de Colombia, sede de La Paz, Doctor en Artes Visuales de la Universidad Federal do Rio de Janeiro (Brasil), Magíster en Ciencia en Tecnologías Aplicadas de la Información con Especialización en Arte y Tecnología de la Universidad Tecnológica de Chalmers (Suecia) y Realizador de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia. Su trabajo visual ha sido expuesto en festivales, congresos, galerías, universidades y salas alrededor del mundo; y sus textos han sido difundidos por distintas publicaciones.

PENUMBRA LUMINOSA:

Exploración de la materia
y su Tiempo desde el *entre*

José Alejandro López Pérez

PENUMBRA LUMINOSA:

Exploración de la materia
y su Tiempo desde el *entre*

José Alejandro López Pérez



Universidad Nacional de Colombia
© Editorial Universidad Nacional de Colombia
© José Alejandro López Pérez

Universidad Nacional Autónoma de México

Editorial Universidad Nacional de Colombia
Alberto Amaya Calderón Director

Comité editorial

Alberto Amaya Calderón
Ana Patricia Noguera de Echeverry
Fabio Andrés Pavas Martínez
Veronique Claudine Bellanger
Fredy Fernando Chaparro Sanabria
Jairo Iván Peña Ayazo
Pedro Nel Benjumea Hernández

Primera edición, 2023

ISBN (Bogotá, Colombia) 978-958-505-381-6 (e-book)

Edición

Editorial Universidad Nacional de Colombia
direditorial@unal.edu.co
www.editorial.unal.edu.co

Coordinación editorial: Valentina Martín R.

Diagramación: Ricardo González Angulo

Corrección de estilo: Jael Stella Gómez Pinilla

Catalogación en la publicación Universidad Nacional de Colombia

López Pérez, José Alejandro, 1976-

Penumbra luminosa : exploración de la materia y su Tiempo desde el entre / José Alejandro López Pérez. -- Primera edición. -- Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. Editorial Universidad Nacional de Colombia ; México. Universidad Nacional Autónoma de México, 2023

1 CD-ROM (114 páginas) : ilustraciones (principalmente a color), diagramas, fotografías

Incluye referencias bibliográficas e índice onomástico
ISBN 978-958-505-381-6 (e-book)

1. Autopercepción en arte 2. Arte y filosofía 3. Instalación (Arte) 4. Arte contemporáneo 5. Imágenes digitales -- Aspectos simbólicos 6. Arte narrativo (Artes visuales) -- Siglo XXI 7. Mortalidad -- Obras de arte 8. Arquetipo (Psicología) en el arte I. Título

CDD-23 704.949126 / 2023

CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	11
INTRODUCCIÓN	13
INFINITA FINITUD	19
Cíclicamente finito	20
Ver abriendo	32
Material profano	40
ÁLQUIMIA SILENCIOSA	51
Escuchar el silencio	52
Renacer onírico	59
Todo es uno	72
Contemplar matérico	81
ECOS DEL TIEMPO	85
Presentemente ahora	87
Múltiplemente presente	93
EPÍLOGO	103
REFERENCIAS	107
ÍNDICE ONOMÁSTICO	111

LISTADO DE FIGURAS

Figura 1.	Plano vista superior <i>Respirando o Mar</i> (López Pérez, 2015)	30
Figura 2.	Plano vista lateral <i>Respirando o Mar</i> (López Pérez, 2015)	30
Figura 3.	Fotogramas <i>Respirando o Mar</i> (López Pérez, 2015)	30
Figura 4.	Plano vista superior <i>Absent/Present</i> (López Pérez, 2014)	31
Figura 5.	Plano <i>Absent/Present</i> (López Pérez, 2014)	31
Figura 7.	Plano vista frontal <i>Silenciar</i> (López Pérez, 2014)	38
Figura 8.	Plano vista superior <i>Silenciar</i> (López Pérez, 2014)	39
Figura 9.	Registro <i>Silenciar</i> (López Pérez, 2014)	39
Figura 10.	Plano vista frontal <i>Momentâneo</i> (López Pérez, 2012)	46
Figura 11.	Plano vista superior <i>Momentâneo</i> (López Pérez, 2012)	46
Figura 12.	Registro <i>Momentâneo</i> (López Pérez, 2012)	47
Figura 13.	Registro frontal <i>Declaração de Vontade</i> (López Pérez, 2014)	48
Figura 14.	Registro posterior <i>Declaração de Vontade</i> (López Pérez, 2014)	49
Figura 15.	Fotogramas <i>Respirando o Mar</i> (López Pérez, 2015)	56
Figura 16.	Plano vista superior <i>Entrelaçando</i> (López Pérez, 2013)	56
Figura 17.	Plano vista frontal <i>Entrelaçando</i> (López Pérez, 2013)	57
Figura 18.	Registro <i>Entrelaçando</i> (López Pérez, 2013)	58
Figura 19.	Registro <i>Entrelaçando</i> (López Pérez, 2013)	58
Figura 20.	Fotogramas <i>Silenciar</i> (López Pérez, 2014)	65
Figura 21.	Registro <i>Entrelaçando</i> (López Pérez, 2013)	66
Figura 22.	Plano vista lateral <i>Fogo de Pixel</i> (López Pérez, 2011)	66
Figura 23.	Registro <i>Fogo de Pixel</i> (López Pérez, 2011)	67
Figura 24.	Registro <i>Fogo de Pixel</i> (López Pérez, 2011)	67
Figura 25.	Plano vista lateral <i>Vaivém</i> (López Pérez, 2012)	68
Figura 26.	Plano vista superior <i>Vaivém</i> (López Pérez, 2012)	68
Figura 27.	Registro <i>Vaivém</i> (López Pérez, 2012)	69

Figura 28.	Registro <i>Vaivém</i> (López Pérez, 2012)	69
Figura 29.	Plano vista lateral <i>Gaivota</i> (López Pérez, 2012)	70
Figura 30.	Plano vista superior <i>Gaivota</i> (López Pérez, 2012)	70
Figura 31.	Registro <i>Gaivota</i> (López Pérez, 2012)	71
Figura 32.	Registro <i>Silenciar</i> (López Pérez, 2014)	72
Figura 33.	Registro <i>Absent/Present</i> (López Pérez, 2014)	80
Figura 34.	Registro <i>Vaivém</i> (López Pérez, 2012)	80
Figura 35.	Registro <i>Momentâneo</i> (López Pérez, 2012)	92
Figura 36.	Registro <i>Silenciar</i> (López Pérez, 2014)	92
Figura 37.	Registro <i>Entrelaçando</i> (López Pérez, 2013)	101
Figura 38.	Registro <i>Entrelaçando</i> (López Pérez, 2013)	101
Figura 39.	Registro <i>Silenciar</i> (López Pérez, 2014)	102
Figura 40.	Registro <i>Absent/Present</i> (López Pérez, 2014)	102

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por su apoyo incondicional. Sin ellos no soy nada. Soy de ellos.

A la familia Díaz Queta, quienes me han enseñado otro camino, guiado por el amor de y hacia nuestra Madre Tierra.

A la cineasta Mariana Mariano, por toda su ayuda y su corazón.

Al profesor Celso Pereira Guimarães, por su guía vital, sus sabios consejos y su paciencia durante todo el proceso de investigación.

Al profesor Carlos Murad, por sus enseñanzas y valiosas palabras.

Al profesor Juan Carlos Arias, por su colaboración en la construcción del cuerpo conceptual de este texto.

Al músico Julio Braga, la actriz Julia Lund, la doctora Juliana Dorneles, la maestra Luísa Macedo, el doctor Jefferson Miranda, el profesor Jorge Soledar, la profesora Livia Flores, la profesora Malu Fragoso, el profesor Guto Nóbrega, el profesor Leonardo Ventapane Pinto de Carvalho, la profesora Elizabeth Motta Jacob, el profesor Ubiratan da Silva Ribeiro de Sousa, el profesor Luiz Cláudio da Costa y la escritora Alice Spitz, por sus aportes en el proceso.

A los empleados del Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) de la Universidad Federal de Rio de Janeiro, la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), el Ministerio de Educación de Brasil (MEC) y la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá por el apoyo para realizar, desde el 2011 hasta el 2015, un doctorado en Artes Visuales con énfasis en poéticas interdisciplinarias; de ese trabajo de investigación se escribe este libro.

A la Universidad Nacional de Colombia y a su Editorial por producir este libro.

Por último, un especial agradecimiento a cuatro miembros de la Sede de La Paz de esta Universidad: su vicerrectora Marcela Camacho, su secretario de sede Jorge Elquin Toro Arias, su directora de investigación y extensión Ibeth Cristina Romero Calderón, y a la asistente administrativa de la Dirección de Investigación y Extensión Fiorela Estrada Brito.

INTRODUCCIÓN

Para describir brevemente qué es la **penumbra luminosa**, acontecimiento de estudio en esta investigación, me refiero a dos eventos, de los muchos, en los que esta se manifiesta. El primero es que, al meditar con los ojos cerrados, de la oscuridad aparecen destellos que iluminan mi pensamiento. Igualmente, al abrir los ojos, con una disposición también meditativa, mis pensamientos se opacan por el resplandor de la luz. En los dos casos, estando *entre* la luz y la oscuridad, mis pensamientos se opacan o iluminan de una forma que me abre al mundo, estando *entre* la penumbra luminosa. El segundo evento, en el cual se manifiesta, es al encerrarme en un estudio a revelar imágenes fotográficas. En ese momento, veo emerger desde lo denso de su oscuridad, en mi imaginación, las imágenes que aún no han sido develadas en el negativo. Sucede lo mismo en la luz, al estar tomando las fotografías, cuando se me presenta ese denso que emerge de la oscuridad, pero que ahora lo hace desde la luz igualmente enseñando las imágenes que están siendo plasmadas en la película. En los dos casos, este denso es la manifestación de la penumbra luminosa; en ambos eventos, desde un *entre*, se ve surgir la oscuridad de la luz y, de la oscuridad, la luz. Es un estado que descubro, que me sirve para contemplar y crear imágenes y desarrollar procesos artísticos.

Considero que arte es un acontecimiento que se realiza con la intención de ser arte (aclarando que hay arte malo) y que se ve con la intención de ver arte (esclareciendo que a veces un espectador no sabe cómo ver una obra). De hecho, uno puede ver arte en la sonrisa del ser amado, sin que haya un artista humano tras esa sonrisa, solo la vida misma. Soy consciente de que el arte puede ser racional, provocar pensamientos, detonar procesos lógicos, basarse en conceptos o pretender cambios en la sociedad desde un activismo político. Sin embargo, el camino de esta investigación vaga por senderos silenciosos, en cuanto busca ver la penumbra luminosa; es decir, se enfoca en la contemplación de la presencia o ausencia de luz.

El texto base de este libro, mi tesis doctoral en Artes Visuales con énfasis en poéticas interdisciplinarias fue escrito en portugués y presentado en 2015. Aunque en este libro se continúe recurriendo al planteamiento de hipótesis poéticas, la traducción al español, mi lengua madre, más la distancia temporal que separa

las dos versiones, me ha permitido tener más conciencia de las palabras, lo que a su vez significa la formulación de otras reflexiones, más meditadas y rumiadas, que desarrollo a lo largo de este texto.

Con el ánimo de explorar la materia del mundo para crear arte, este estudio parte de dos certezas existenciales: que soy mortal y que existe un ahora, un presente. Sin embargo, al ahondar en estas se manifiesta que lo finito del ser abre campo a su infinitud, a ir más allá de su mortalidad y de su ahora. Se encuentra un *entre* que emerge del pliegue *entre* lo finito y la infinitud, un *entre* que brota de la materia como una penumbra luminosa. Desde este punto, se estudia la materia del mundo meditando silenciosamente en su potencia para crear arte y encontrar que este *entre* habita, también, en el encuentro de otros entes o acontecimientos. Además de reconocer el encuentro *entre* la finitud y la infinitud, también veo cómo surge la penumbra luminosa desde el *entre* al conjugarse tiempo no-lineal y tiempo lineal, ser y no-ser, devenir muerte y devenir nacer, vida y muerte, cuerpo y alma, arte y vida, artista y espectador, sagrado y profano, mito y rito, forma y esencia, interior y exterior, pantalla y proyector y, espejo y reflejo. En estas particularidades versan las meditaciones principales de esta investigación.

En este texto he buscado un equilibrio entre una reflexión filosófica y una artística. Para lo cual he propuesto una escritura en la que el yo prima y se yuxtapone la intención poética con la filosófica. El punto de vista de la primera persona se justifica también en la reflexión de mis procesos artísticos como materia de estudio, por lo que está escrito meditando desde el arte y no solo sobre el arte. Mi intención es que el arte se vea desde su germinación, por lo tanto, también se consideran obras de otros artistas y se procura *imaginar* sus senderos de gestación. Si bien hago referencia a varias de mis obras y a sus procesos de creación —concebidas mientras vivía en Brasil y realizaba el doctorado—, este texto, como resultado de investigación, debe ser considerado crítica; es decir, una obra de por sí, no una mera descripción de mi quehacer artístico.

Este libro es importante porque estudia la materia de nuestro mundo, procura en ella procesos de creación artísticos y se enfoca particularmente desde el *entre*. En esta crítica, encuentro un diferencial, un aporte al conocimiento, que se resume no solo en su propuesta escritural en una primera persona que se despliega para pensar sobre los límites de lo matérico y por ende de mi propia existencia (la que entiendo también como ejercicio de reflexión); sino en el interés por conceptualizar, por decirlo de alguna manera, e indagar en el *entre*,

que surge de la penumbra luminosa, diluyendo diferencias entre entes o acontecimientos. Ejercicio reflexivo que, además, tiene la intención de (con)mover al lector a ver el mundo desde el *entre*.

A lo largo de la investigación recurro a diversos autores para realizar crítica y, por ende, hacer referencia a mis obras artísticas, lo que no quiere decir que estas obras sean interpretación o ilustración de las ideas de estos autores. Por el contrario, mis obras no requieren de sus pensamientos para ser entendidas o para producir resonancia en el espectador.

Al describir, a continuación, el contenido de los capítulos, retomo los autores que guiaron mi análisis y, aunque no mencione mi obra, se sobreentiende que esta es referente transversal de las reflexiones.

En el primer capítulo, *La infinita finitud*, parto de la certeza de mi mortalidad, valiéndome de reflexiones de Sophie Calle, Albert Camus, Kazuo Ōno y Bill Viola, donde mi cuerpo y mi alma son una. Este ser mortal me permite ver la vida y la muerte como una unidad vida/muerte. Al enfocarme en el *entre* que reside en el pliegue de esta unidad, se manifiesta un mundo que surge de sí mismo, de su materia, que se autocontiene y no depende de nada más. Este mundo devela ciclos que se crean *entre* lo finito y lo infinito y, el ser y el no-ser. Lo que invita a meditar sobre el *entre* mismo como aquel campo de encuentro de entes y acontecimientos. En el *entre* se devela la potencia de la materia como un acto poético, artístico, un acto de abertura. Generar estas aberturas es posible con la potencia del arte, que crea mundos, como lo enunció en el texto recurriendo a Antonin Artaud, Friedrich Nietzsche, Yasujirō Ozu y Wilhelm Worringer. No restrinjo las aberturas al arte tradicional, sino que también considero que el arte puede gestarse por medio de la contemplación desinteresada de los acontecimientos de la vida misma, como puede suceder desde religiones como el hinduismo o el budismo. En la abertura se devela que la materia vista desde el *entre* es una penumbra luminosa. Observamos que la materia de la obra, al ser del mundo mismo y abrir el ser, analizando las reflexiones de Giorgio Agamben, está entre lo sagrado y lo profano y no diferencia esencia de forma ni mito de rito. Al seguir sumergiéndonos en esta penumbra, tomando pensamientos de Artaud, Gaston Bachelard y Rabindranath Tagore, vemos que el pensamiento se vuelve materia de la obra de arte. El pensamiento nos permite imaginar procesos no enunciados por la obra misma o proyectar la instalación de esta en diferentes lugares que no hemos pisado.

En el segundo capítulo, *La alquimia silenciosa*, continúo en la meditación de esta materia desde el entre y el silencio del pensamiento, en el que me sumerjo refiriéndome a ideas de John Cage, Thích Nhất Hạnh y Jun'ichirō Tanizaki. Desde este silencio y la abertura que surge del *entre*, se ve de tal forma que la materia del mundo está entre la oscuridad y la luz: es penumbra luminosa. De la mano de esta penumbra, usando como referencia a Artaud, Jorge Luis Borges, Vasili Kandinsky y Clarice Lispector, enuncio, desde lo que describo como estado onírico, que en esta penumbra lo que vivimos durmiendo, o los mismos reflejos, también son reales. Desde ella todo lo que se experimenta se renueva a cada instante. Por lo tanto, la obra de arte no representa, sino que presenta. Al contemplarla, la habitamos y nos construye desde el mundo que genera. Continuando con el trabajo de Borges, Andréi Tarkovski, Franz Weissman y Jirō Yoshihara, veo, desde la penumbra luminosa, cómo la materia se devela interconectada entre sí y, al mismo tiempo, independiente. Esto provoca una abertura espacial que no diferencia *entre* el interior y el exterior, que expande el espacio de la obra de arte y vuelve a todo el mundo obra. Desde este campo, como lo sugieren Artaud y Tatsumi Hijikata y desde el *entre* de la penumbra luminosa, es posible devenir otro ente. Así, definir en qué intensidades centrar la atención, mezclarlas con las de otros entes y abrir el mundo.

El tercer capítulo, *Ecós del tiempo*, se centra en el tiempo de la materia que devela la penumbra luminosa. Este tiempo es el fruto de la intersección de dos tiempos para los cuales solo existe el presente, el ahora. El primero es un tiempo no lineal, donde el pasado no es anterior al presente ni al futuro. Los tres estados temporales (pasado, presente y futuro) acontecen y se conforman en el ahora; el futuro, inclusive, puede estar definiendo al pasado. Para aproximarme a este tiempo, retomo a Bachelard, Henri Bergson, Gilles Deleuze y a San Agustín. El segundo tiempo que presento, valiéndome del pensamiento de Martin Heidegger, es lineal y devela que la muerte, que está en el futuro, puede suceder en este presente. Se trae al ahora lo que está en el futuro. De la intersección de estos tiempos, y analizando obras de Viola y Ōno, encontramos un tiempo que nace y muere a cada instante, en el que, además de poder morir en cualquier momento, también podemos volver a nacer. Ahondando en este tiempo, divagando en obras de Adolfo Bioy Casares, Akira Kurosawa y Tarkovski, vemos que este se manifiesta como campo infinito de posibilidades, del que emergen un universo de presentes. En este punto se afirma que vivimos en un presente constituido por una multiplicidad de presentes posibles. Estos, construyen una urdimbre que provoca una abertura espacio temporal en la cual habita la obra de arte ya que ella puede ser instalada en cualquier espacio y tiempo en el mundo. De hecho,

se puede instalar simultáneamente al ser reproductible. Es decir, la obra, en potencia, puede ser instalada, al mismo tiempo, en múltiples emplazamientos espaciales en la multiplicidad de presentes de la obra.

En la parte final de este texto, en el *epílogo*, ahondo en el *entre arte/vida*, en razones por la cuales las barreras entre el arte y la vida se diluyen. Para justificarlas, retomo varios de los otros entres que se reconocen a lo largo del texto y las argumentaciones que los justifican. Declaro, entonces, seis acontecimientos por los cuales se gesta el *entre arte/vida*, guiados, en sincronía con el resto del texto, por la contemplación de la materia del mundo con una intención poética.

INFINITA FINITUD

Aquí en la sombra de la muerte es difícil
pronunciar la palabra final.
Solo diré, entonces,
“sin decir.”
Nada más.
Nada más.
Dokyo Etan¹

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Cesar Vallejo²

Cuando era niño, me encantaba ir al río, jugar en sus aguas, escuchar sus susurros. Recuerdo cómo me gustaba montarme en un neumático y dejar que la corriente guiara el camino. Un día, la corriente de las aguas traicionó mi confianza y me alejó de la gente con la que estaba. Ocurrió de manera intempestiva. Con fuerza, fui conducido hacia las piedras y reconocí la presencia de la muerte en mi vida. Cuando vi que ese era mi momento final me desperté lleno de miedo. Fue uno de esos sueños en los que nos damos cuenta de nuestra finitud, de ser mortales. Muchos de nosotros tenemos sueños similares, a través de los cuales conocemos nuestra inevitable condición. En cuanto a mi pesadilla infantil, solo sobrevive un pensamiento: mientras viva, no pude hacer nada, ni puedo ni podré hacer nada para dejar de ser mortal.

Esa noche, lleno de pánico, fui a buscar a mi mamá, y le comenté, llorando y sin poder vocalizar, el sueño siniestro. Me abrazó y me dijo con su dulce voz que podía dormir tranquilo, que todo estaba bien, que no iba a pasar nada. Cuando trataba de volver a dormir en sus brazos, se repetía la misma imagen del río llevándome. Entonces, no encontraba consuelo en las palabras de ella. Intenté odiar la presencia de la muerte en mi vida, decirle que se fuera, pedirle perdón... Pero esta presencia, constante en mi camino, no respondía ni reaccionaba. Una parte de mí sintió la condición vital de mi ser: que soy mortal aún en los sueños. Irremediablemente mortal. Finito.

¹ Citado en Hoffmann, 1986, pp. 94-95.

² En el poema *Piedra negra sobre una piedra blanca* (Vallejo, 1968, pág. 341).

Cuando fui al colegio, les conté a mis amigos lo que pasó. Todos éramos niños, de siete u ocho años. Fue impresionante, porque cada uno ya consideraba su finitud y los que no, lo hicieron en ese momento. Uno de ellos comentó que existía una cosa llamada testamento. En ese documento, una persona escribe cómo quiere que sus cosas sean repartidas después de morir. Por primera vez lo escribí, fue muy simple. Repartía tres o cuatro cosas que tenía. Todavía no me preocupaba definir el destino de mi cadáver, porque pensaba que la única opción que tenía ese cuerpo era ir al cementerio.

Esta narración de infancia es un profundo reconocimiento de quién soy y, además, sirve en cuanto condición ontológica, como eje para desarrollar arte. En este camino hacia la muerte, ¿cómo puedo desarrollar arte desde los límites de mi finitud? Esto es parte de la pregunta general que se aborda en las siguientes páginas.

CÍCLICAMENTE FINITO

Este análisis comienza con el terror de saber que nuestro destino es irremediamente finito. Cuando comencé a considerar mi muerte, hubo momentos en los que me pareció terrible ser mortal. Lo vi como un horror, una desgracia aceptar que mi destino como ‘pecador’ era morir. Así que creía que había una parte equivocada en mí. A veces sigo creyéndolo. Sin embargo, otro lado de mí reconoce que no he hecho nada en mi vida que defina esa condición además de nacer. No sé si la parte que considera que mi muerte es negativa desaparecerá por completo. Solo puedo aceptar que no sirve de nada temer u odiar o pedir a la muerte que no esté. Solo vivo y, por lo tanto, moriré. En el mundo no tengo obligación ni de caminar, ni trabajar, ni sufrir, ni llorar, ni amar, ni desear, ni crear. La vida solo exige morir, únicamente requiere extinción.

De esta forma, no es necesario considerar la mortalidad como una catástrofe, porque simplemente no hay otra posibilidad: soy mortal (punto). ¿No (me) gusta? Nada que hacer. Morir es un reflejo de vivir, por lo que un reflejo seguro de la vida es la muerte. En todas las posibilidades existentes no hay escapatoria a este destino. En ese instante, la muerte morirá con nosotros y se sacrificará para sacrificarnos. Ella completará el proceso de la vida, porque la resolución de la propia vida radica en su propia destrucción.

Asimismo, paradójicamente, mi muerte es personal e impersonal. Personal, porque es intransferible, es solo mía; e impersonal, porque arrebatará mi ser, lo que me hace persona. Esta vida mortal es la única que tengo, y al mismo tiempo no me pertenece. La vida que tengo será despojada. Mi ser acabará conmigo mismo. Él me quitará mi mortalidad y sin ella no soy nada. Solo quedará un cadáver, un cuerpo inerte.

Como dice Zaratustra: “Tu alma estará muerta todavía más pronto que tu cuerpo” (Nietzsche, 1998, pág. 46). Frente a estas palabras, afirmo que mi muerte romperá las intensidades que me dan la vida. “Y hay que dar por garantizado también que, si se disuelve el resto del cuerpo, el alma se difumina [...]” (Epicuro, 2012, pág. 64). Mi conciencia se borrará, no irá a ningún otro lado, morirá. Mi cuerpo es mi conciencia, yo soy mi cuerpo, ya que el cuerpo no es la prisión del alma. El alma es el cuerpo. Esta dualidad cae y se revela como la misma cosa. Decir cuerpo equivale a decir alma y viceversa: cuerpo-alma.

*Mi vida es solo una
que es solo mía
y yo soy sólo de ella.
Algún día nos vamos a disipar.
Temor por vivir,
terror por no hacerlo.
Vida.*

Podemos morir ahora y en esta posibilidad se combinan las dos certezas de mi vida: soy mortal y hay un ahora. A veces, no presto atención al hecho de que soy mortal y cuando esto sucede le arrebato “el centro de gravedad a la vida en general” (Nietzsche, 1999, pág. 57). Intento recordar que, en este rumbo, en cada momento nos dirigimos hacia la muerte, hacia el final. Vivir, por tanto, es también morir. Donde cada respiración y latido es marchitarse un poco. La muerte puede impregnar este momento, pero aún no lo ha ocupado por completo. Solo se muere una vez y este morir, entendido como verbo, es un acto que necesita de un ser vivo. Y ejecutar este verbo destruye toda capacidad del ser vivo de ser.

Por lo tanto, la muerte no se puede experimentar, porque en el momento de vivirla, arrebatada la capacidad de ser, que es donde reside justamente el experimentar. Una condición que está en el límite del lenguaje, en su contradicción. Parece uno de esos *kôans*, de esas frases que usan los monjes budistas para

lograr el silencio del pensamiento. Visto así, el lenguaje no basta para explicar el acto de morir. Y es lógico, porque para hablar con propiedad de algo es necesaria su experiencia.

Sin embargo, incluso sin experimentar la muerte, ya sabemos que vamos a morir. ¿Es esta conciencia de la finitud del ser parte de nosotros de alguna manera instintiva? ¿O necesitamos procesos en la vida, como ver la muerte de otros, para considerarla? Me limito a disertar sobre esta cuestión, ya que, sinceramente, no tengo respuesta para ella; sin embargo, ese desconocimiento también alimenta mi trabajo.

En el campo en el que se discute la conciencia de la muerte, hay pensamientos que defienden ambas posiciones. Por ejemplo, Vilém Flusser (2007, pág. 90) considera que *ya* estamos seguros de nuestra muerte. Esto puede ser una cuestión instintiva ligada a nuestra condición animal. Él escribe: “Desde el punto de vista de la ‘naturaleza’, el hombre es un animal solitario que sabe que va a morir y que en el momento de su muerte está solito”. Por otro lado, existen otras posiciones que consideran el conocerse a sí mismo como mortal como un proceso generado por la experiencia. Ejemplo de esto, la famosa historia de las tres visiones de Siddhartha. Este es un príncipe que vivía en un palacio aislado de los dolores del mundo. Durante unos días, decidió hacer excursiones fuera del palacio y experimentó las visiones. La primera de ellas consistió en ver a un anciano; la segunda, en otear a un enfermo; y la tercera, en la contemplación de un cadáver. Siddhartha cuestionó su vida a partir de la muerte de otro ser y, entonces, vio que ese era su destino.

Ante la presencia de un cadáver, algo emana de él, una especie de “comunicado a todas las personas presentes” (Sartre, 2005, pág. 210). Algo crudo nos recuerda la finitud, *memento mori*. Se ven los ojos del cuerpo sin vida que no tienen el poder de alzar la mirada y, “sin embargo, en un sentido me mira [...]” (Didi-Huberman, 2010, pág. 19). No hay brillo en los ojos, ni la chispa de vida que se proyecta en ellos, solo se observa un vacío infinito que nos absorbe fuera de nosotros. En esta línea, en la que la conciencia de la muerte se construye en la vida, saberse mortal depende de la imaginación, porque sin esta “el Hombre no tendría consciencia de la muerte pues sería desprovisto de ese desplazamiento esencial en el tiempo y en el espacio” (Tavares, 2013, pág. 409). Un desplazamiento que surge, por ejemplo, al sumergirse en los ojos de un cuerpo sin vida.

No es mi intención discutir cuál de las dos posiciones es la correcta (si la conciencia de la muerte es intuitiva o se aprende); incluso una posición puede alimentar a la otra para ser más conscientes de la finitud en sí. Por ejemplo, si instintivamente sé que soy mortal, ver morir a otros puede alimentar aún más esa conciencia.

Esta conciencia revela que somos de la Tierra y termina con cualquier diferencia intencionada que podamos tener con otros seres del mundo. Compartimos el mismo destino que otros seres vivos. Así, la muerte no aparece solo en los humanos. Surge del mundo mismo, que nos permite la vida.

Inclusive, se podría pensar que la conciencia de la muerte no es solo de los humanos, sino también de otros animales —o prefiero pensar así—. Veo la historia de los cementerios de elefantes. Se dice que caminan solos hacia un lugar donde pasarán sus últimos momentos. Pero, hay hipótesis que afirman que cuando están enfermos, se deshidratan y buscan fuentes de agua y, posteriormente, mueren cerca de estas. Por tanto, estas hipótesis no reconocen un cementerio como tal, sino un espacio donde mueren tratando de vivir. En ambos casos, la vida los lleva a un lugar especial para morir. Puede ser parte del instinto o de la conciencia, pero por alguna razón muchos de ellos prefieren morir en ese espacio. El camino del elefante hacia su muerte es un acto poético, un canto a la vida y a la muerte. Es un baile. No rechaza su destino, sino que va por ese camino. Solamente va.

¿Cómo devenir elefante? ¿Cómo aceptar este magnífico compromiso al emanciparse? Albert Camus sugiere: “El único pensamiento que libera al espíritu es el que lo deja solo, seguro de sus límites y de su fin próximo” (1985, pág. 58). Así, aquellos caminos que implican sacrificio para obtener algo en una vida después de la muerte no tienen sentido. El único imperativo es morir, entonces una respuesta de corazón a este imperativo sería labrar caminos con corazón. Frente a eso, los caminos que he buscado para desarrollar arte, en los que el caminar se da con el corazón, deberían considerar los senderos donde la vida emerge, vive y muere, y atiende a los extremos de la finitud. Así, la conciencia de nuestra finitud se transforma en material del trabajo artístico.

De una aproximación particular a la obra *Puja Pregnant Seated* (Clyatt, 2012), surge este compromiso con la muerte. La mujer embarazada sabe que ese ser dentro de ella también es mortal. El ser que crece en la obra tendría poca posibilidad de sobrevivir si su madre muriera; en otras palabras, está a punto de

tener una vida que no depende de la de su madre. Si está en ese límite, también está al borde de tener su propia muerte. La vida y la muerte nacen juntas.

En esta investigación, al intentar desarrollar algunos trabajos, noto que la muerte no es considerada algo ajeno, que algún día me visitará. La muerte está aquí mientras mi vida esté. Yo soy ella, ella es yo. Ella es de mi vida y mi vida es de ella. Se pertenecen de manera mutua.

*Andando en la noche
soy muerte, soy vida.
Soy sólo un camino,
sólo un ahora,
sólo un momento.*

El fragmento del poema anterior contempla la muerte como compañera inseparable de mi camino. Permite cada paso. Mi vida y mi muerte hacen mi camino y yo soy el camino. Don Juan dice que “La muerte es nuestra eterna compañera [...]. Siempre está a nuestra izquierda, a la distancia de un brazo” (Castaneda, 2023, pág 58). Pese a la belleza de las palabras, es posible considerar la presencia de la muerte de una manera cercana. El término compañero me hace pensar en otra entidad ajena a la mía. Pero la muerte no es solo una compañera, ella está en la vida. La muerte no vendrá a buscarme porque no tiene que hacerlo. Ella está aquí y ahora. Estaré con ella hasta el final.

Así lo explica el bailarín japonés de butō, Kazuo Ōno (citado en Verdi, 2000, pág. 62): “En el círculo de la eternidad, Vida y Muerte son una sola en grupo. El mundo de las flores es el mundo de la muerte. La belleza de las flores es igual a la belleza de la muerte”. La vida manifiesta que también es muerte, solo que aún no ha sido resuelta. En ese destino reside también la alegría de saberse mortales. Ver la muerte y la vida unidas, danzar con la armonía y el caos implica abandonar cuestiones que podrían considerar la muerte como una cuestión moral, para verla como lo que permite vivir. Esta idea es un eje de la acción de la danza, en la que “La vida y la muerte se alternan, se complementan. La conciencia de este movimiento debe monitorear el ritmo de sus danzas” (Ōno, citado en Verdi, 2000, pág. 68).

Las palabras de Ōno revelan un tema muy discutido en el campo de las artes, así como un tema enteramente ontológico. ¿Cómo ver este ritmo? ¿Cómo incorporar este ritmo que manifiesta la condición mortal en el arte?

*Soy muerte también.
Miedo a lo que soy,
miedo a mi muerte.
Caminos, caminos.
Caminar, viajar, respirar, silenciar.
Caminos, caminos.
Andar a ningún lugar
no es llegar,
es andar.*

Al ser un problema totalmente ontológico, elijo trabajar con el ánimo de desarrollar arte con actos vitales para el ser humano. Aquellas acciones básicas que requerimos para vivir. Así que cuando camino, presto atención a mi respiración. Con eso en mente, a veces voy junto al mar y me siento en la arena para mirarlo. Su magnitud disipa muchas angustias. En la arena, alguna vez presté atención a las olas, cómo iban y venían, de una manera tan rítmica, pero al mismo tiempo sin patrón repetitivo fijo. Sentado en la arena comencé a respirar al ritmo de las olas. Mi respiración en ese momento era mundo, mar, vida, muerte, ir y venir. Mi ser estaba a las órdenes de las olas, así como lo está la protagonista de *Respirando o Mar* (López Pérez, 2015)³, instalación en la que una mujer respira al ritmo de las olas.

Volviendo a Ōno, una historia que puede ser leyenda, narra un increíble acto poético. La historia cuenta que Kazuo en su lecho de muerte fue visitado por personas cercanas a él. Hizo un último baile por su vida y por su muerte ante la presencia de las personas, y luego murió. Me imagino a Ōno bailando, haciendo movimientos profundos, mirando a sus seres queridos, sin miedo, listo para cuando la llama de su vida/muerte deje de marcar el ritmo de su baile.

Por eso me interesa el arte que evidencia que su creador es mortal y que la obra es parte de esa mortalidad. Esto permite que el mismo camino a veces pueda ser poético. La mayoría de nosotros, los mortales, hemos recorrido caminos en los que vemos la fuerza del mundo, sentimos la maravilla de la vida y comprendemos su potencia. Por ejemplo, Werner Herzog caminó de Múnich a París durante tres semanas, cientos de kilómetros. Este trayecto, para él, era un acto que salvaría la vida de una de sus amigas, que tenía el pronóstico de morir en pocos días. De su paseo escribe un diario en el que narra:

³ Registro en línea: <https://youtu.be/B9i5sh7d5aY>

“Mi paso es firme. Y la tierra tiembla. Cuando camino, es un bisonte el que camina. Cuando descanso, es una montaña la que reposa. ¡Ay de nosotros! No puede. No lo hará. Si llego a París, vivirá” (2015, pág. 14).

Era solo el acto de caminar como una especie de peregrinación que lo abre al mundo; él se vuelve su caminar, se vuelve montaña, se vuelve bisonte. Así, la narración de este andar manifiesta momentos poéticos. Llegó a París y su amiga vivió más años. Lo interesante es su transformación, su abertura al mundo, su recorrido considerando la vida/muerte de su amiga y, de seguro, también la suya. No digo que la marcha de Herzog le permitiera vivir más a su amiga; sin embargo, considero que su caminar, ese acto tan humano, fue una acción de abertura de su ser al mundo, un acontecimiento poético.

Desde el pliegue entre la vida y la muerte soy un simple mortal, un humano, un mamífero bípedo con una gran capacidad de andar que, a veces, se convierte en pájaro, viento, lluvia. En estas conversiones, “poéticamente habita El hombre sobre esta tierra” (Hölderlin citado en Heidegger, 1960, pág. 80). La vida se manifiesta como caminar, ella aparece como un camino sin rumbo fijo. Es manifestado que lo extraordinario puede estar absolutamente en lo simple de la vida. En el día, en la noche, en la luz, en la oscuridad, en el viento y en su susurro. Es importante tratar de descubrir lo maravilloso en acciones humildes, porque la vida se manifiesta en los detalles, y en ellos está la potencia de crear el mundo.

Si desde la vida se puede crear considerando la muerte, entonces esta vida, siendo un camino con fin, manifiesta la certeza absoluta de que estará ausente, pero *aún no* (Heidegger, 1993, pág. 266); este *todavía* de la vida, que es la muerte, dejará a la vida misma convertida en nada.

La nada no es una categoría de la existencia, no es ni un principio ni un fin. Nada es simplemente nada, el *aún no* es donde nada es. Ser nada, estar muerto es el *aún no* más trascendental de la vida. Al imaginar esta posibilidad, veo que estoy entre nada. Nada antes de nacer, nada después de morir. Por eso Lichtenberger dice, “No puedo deshacerme de la idea de que yo estaba muerto antes de nacer, y que por la muerte retornaría a este mismo estado [...]” (Citado en Derrida, 1969, pág. 6). La vida es vista como *entre*, con sus límites *entre* nacimiento y muerte.

En la instalación *Heaven and Earth* de Bill Viola (1992), en una pantalla están las imágenes de un ser que nace, en otra, las imágenes de un ser que muere. Como las pantallas están una frente a la otra y están muy cerca, los reflejos de una golpean la superficie de la otra. La vida está *entre* ese espacio, en el que la luz viaja y mezcla los diferentes estados vitales: naciendo somos mortales y estamos en el *entre*.

Mi vida es solo un *entre*, es devenir, es un camino, es un caminar, transición, es respirar, estar en el puente, ser pasajero. Es un *entre* lleno de intensidades que no pueden ser atrapadas, porque: “Toda intensidad lleva en su propia vida la experiencia de la muerte y la envuelve” (Deleuze & Guattari, 1985, pág. 341). Considerando este envolver, es posible desarrollar una apropiación de las palabras de Hamlet, ser *y* no ser, simultáneamente, esa es la cuestión.

Así que no importa ni el origen ni el fin, porque el origen es nacer y ya nació. ¿Por qué nació? Esta pregunta no tiene respuesta. O la respuesta a esa pregunta puede provenir de un análisis familiar, social o biológico que en realidad no responde a la pregunta ontológica. En el caso de la familia, la respuesta es que mis padres querían un hijo; socialmente, porque las familias deberían tener hijos; y, en el biológico, sería porque los humanos se reproducen. En los tres casos no hay respuesta a la pregunta ¿por qué el ser es? O, ¿por qué el ser, en cuanto ente, nace? Como resultado, la respuesta a la pregunta ¿por qué voy a morir?, también es irrelevante, o es muy simple: porque estoy vivo.

Estar en estas preguntas, implica contemplar lo irrelevante de sus posibles respuestas y sumergirse en la nada. Así lo hace Ōno con su bella danza *Mi madre* (1981). En la obra, el autor vuelve a las entrañas de su madre antes de que naciera, muere cuando vuelve al momento en que aún no estaba. Después él renace y vuelve a la vida impregnado de su *aún no*. Esta danza expresa que la conexión vida/muerte está en todo, está en el pliegue entre la vida y la muerte, uniéndolas.

Por eso considero que estamos todo el tiempo en un total devenir. Repito, en un *entre*. Cuando hice el trabajo *Absent/Present* (López Pérez, 2014)⁴, consideraba ese estar presente o ausente. Una cosa que está presente podría no ser y estar ausente. Unas olas van y otras vienen. La ola que está, no estará. La ola que aún no está, estará. Lo mismo ocurre con las nubes o los días. La noche

⁴ Registro en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=tIBEqTuu1mc>

se desvanece y llega el día. Entonces el día toma otro rumbo y llega la noche. Ciclos de presencia, de ausencia. Entre los dos el acontece, la vida.

En esta obra, las luces de las lámparas van y vienen, marcando su no estar. Un lente reúne estos momentos. Un lente en el que los caminos se entrecruzan. Puede que no sean dos lámparas, sino mil o un millón. Este lente es un puente, uno *entre* todos. Un nudo de conexión que manifiesta la ausencia o presencia de diferentes fuerzas. Esta obra es una fuerza básicamente receptiva también yendo en un *entre*. Las fuerzas que viven en los ciclos, en el estar o no estar. Ciclos de vida y muerte.

En este ciclo, en esta unión inevitable entre la vida y la muerte, entre la creación y la destrucción, los hinduistas se sumergen. Para algunos de ellos, el dios que construye es Brahma, el que gobierna la vida es Visnú, y el que la destruye es Shiva. Para otros, Shiva tiene las tres propiedades, crea, regenera y destruye, además de ver a través del tiempo. Algunos hinduistas centrados en Shiva, los shivistas, cubren sus cuerpos con cenizas de cadáveres humanos, con destrucción. Sienten la muerte y transmiten vida a las cenizas. Sin utilizar las ideas hinduistas de reencarnación o vida eterna, en este tipo de ritual se evidencia un ciclo entre la vida y la muerte.

El mundo se manifiesta como un ser que está configurado por la vida y la muerte, por la construcción y la destrucción. Debe haber muerte para que haya vida, y debe existir la destrucción para que acontezca la construcción. Duplas inseparables que se gestan por medio de ciclos: vida/muerte y construcción/destrucción. En estos ciclos habitamos. Nuestro cuerpo muere, nuestra conciencia se destruye, pero esa materia que será nuestro cuerpo inerte dará campo para que de él surja la vida en sí. Se puede disolver nuestra conciencia, pero la materia de la que estamos hechos es eterna, no se dispersa en el tiempo y, en ese sentido, es infinita.

Mi vida es efímera y finita al contemplarse como singularidad e independiente del mundo que la sostiene. Sin embargo, al considerarla ligada al mundo que me da vida, mi vida/muerte es parte de la Tierra misma y, esta, del Universo. En ese sentido, mi finitud se encuadra en la infinitud. La finitud/infinidad se manifiesta también como una unidad donde habitan ciclos; ciclos finitos, infinitos, como si los unos construyeran a los otros. Los ciclos.

Como son ciclos, deben tener un eje para girar. Una característica de cualquier eje vital que está constituido por la unidad vida/muerte es la incertidumbre, porque la muerte se puede manifestar en cualquier momento y de modo desconocido. De hecho, el límite entre estar vivo o muerto es indeterminado porque es imposible definir con precisión cuándo muere una persona. Un ejemplo de ello es la obra de Sophie Calle: *Pas pu saisir la mort* (2007). En esta pieza ella registra a su madre en sus últimos minutos de vida. En una entrevista concedida a Ana Battistozzi, Calle (citada en Marful, 2012, pág. 84) dice:

Hay 11 minutos finales en los que uno no puede saber si está muerta o viva, no había respiración. Cuando murió [...] puse avisos en los diarios en los que decía cuál fue su último libro, la última película que vio, el último poema, pero terminaba con la imposibilidad de saber cuál fue su último suspiro. Ese momento es inasible, imposible de fijar.

El hecho de que no podamos estar seguros, ante nuestros ojos, de cuando la llama de la vida se haya extinguido por completo, de que podemos morir en cualquier momento sin saber cómo sucederá, implica que lo que es absolutamente cierto en la vida es incierto. Vivir es estar a disposición de la muerte, es estar a merced de lo indefinido.

La única forma de escapar de este destino mortal, para no vivir en la incertidumbre, es el suicidio. Pero este acto es negar la característica esencial de la vida: “Matarse es querer que el futuro sea sin secreto, hacerlo claro y legible, hacerlo sin espesor, sin peligro” (Pál Pelbart, 2004, pág. 101). Ante esto, ¿por qué recurrir al suicidio si la muerte vendrá sola? Tal vez, recurrir a la eutanasia cuando el cuerpo está irremediabilmente dañado; pero el suicidio estaría en contra del carácter impredecible de la vida, anulando su maravilla y potencia.

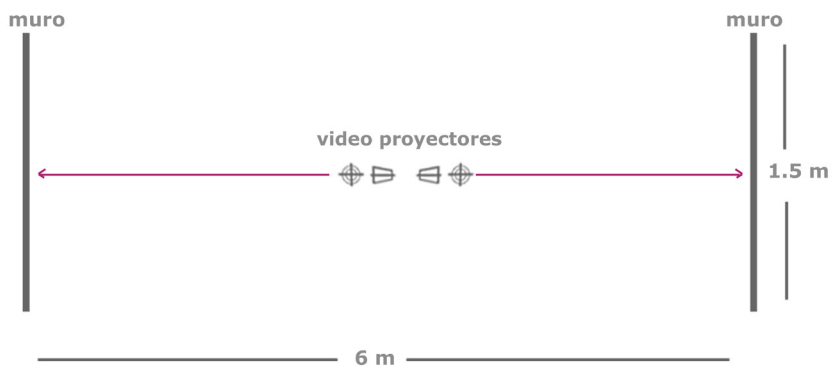


Figura 1. Plano vista superior *Respirando o Mar* (López Pérez, 2015)

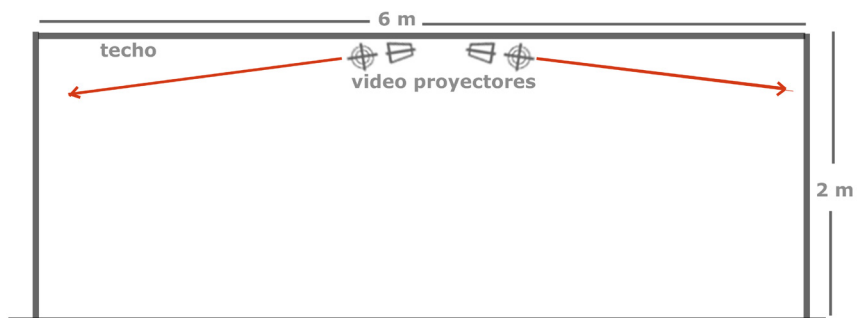


Figura 2. Plano vista lateral *Respirando o Mar* (López Pérez, 2015)

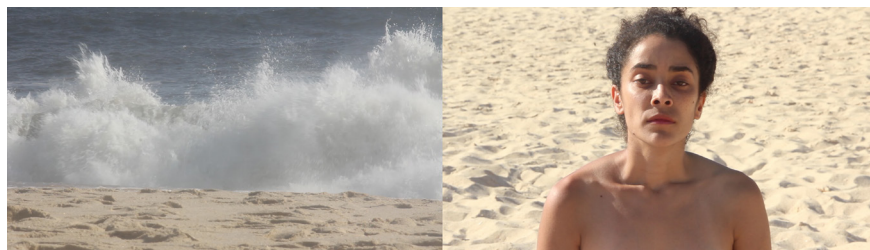


Figura 3. Fotogramas *Respirando o Mar* (López Pérez, 2015)

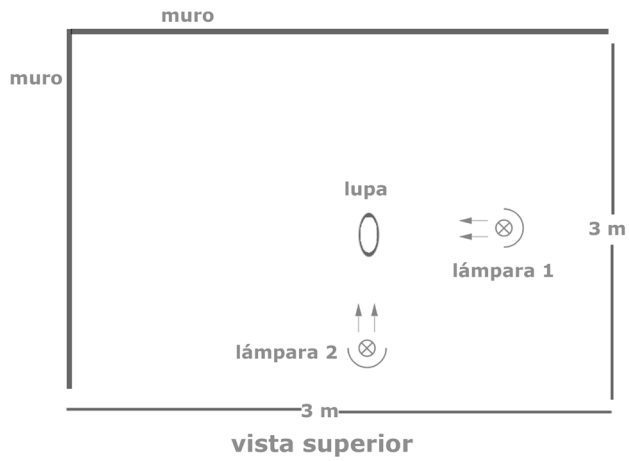


Figura 4. Plano vista superior *Absent/Present* (López Pérez, 2014)



Figura 5. Plano *Absent/Present* (López Pérez, 2014)

VER ABRIENDO

Hasta aquí se han tomado diferentes hechos que alimentan mi trabajo artístico. Lo efímero que surge de la finitud/infinidad del ser; la conexión de las fuerzas vitales, vida y muerte; el *entre*; la manifestación de los ciclos; lo incierto.

*Lo más importante viene
cuando no sé
a dónde voy.
Bailo solo con la sombra,
la alucinación, el insomnio,
el amor y el odio.
Todas esas cosas que son mi vida,
que me construyen,
toman otra forma en mi corazón al aceptar mi muerte.*

Así, la garantía de mi muerte hace que mis certezas, lógicas e ideales, caigan. Queda la muerte. Mis ideales, mi mundo, quedan literalmente sin base. ¿Desde dónde crear? ¿Qué base tener? ¿Certezas? Mi mortalidad. ¿Implicaría, en consecuencia, crear mundos basados en lo indeterminado, en el *entre*?

Deleuze ayuda a responder estas preguntas al escribir que Nietzsche “sustituye la forma de lo verdadero por la potencia de lo falso, y resuelve la crisis de la verdad, [...] en provecho de lo falso y de su potencia artística, creadora...” (1987, pág. 178). Este falso nos brinda la potencia de crear mundos y de habitarlos. En gran parte, eso es lo que hace el arte; de hecho, tenemos la potencia de crear en qué creemos en nuestra vida. Es decir, enunciar que la base para mi trabajo es lo indeterminado, el estar *entre* o los ciclos en la finitud/infinidad, es una declaración que he creado, un relato que no es comprobable. Sin duda, sustento que después de la muerte nuestra conciencia se disipa, pero eso es igualmente un relato que estoy proponiendo.

En esta potencia de crear relatos y creer en ellos radica la potencia de lo falso. Con lo falso podemos crear. Lo falso no tiene una categoría moral de malo, sino que invita a pensar que toda verdad es una construcción y en cuanto construcción es falsa. Así las cosas, el arte que deliberadamente crea construcciones, está mostrando el poder creador de la falsedad.

En este momento, para mi trabajo, esto viene desde la creencia en la muerte, que permite que la inseguridad tome mucha fuerza. Construir mundos que manifiesten nuestra condición finita es una tarea poética. Aquí hay una abertura, como en este poema de Saigyō (citado en Hoffmann, 1986, pág. 48):

*Quiero morir
en la primavera, debajo
de las flores de cereza,
en cuanto la Luna de primavera
está llena.*

El poema de Saigyō abre un camino donde está la posibilidad de la contemplación y no de una sensación ordinaria, apelando a un profundo sentimiento de ver la vida. Esta emoción, que pertenece a la vida, es un recorrido, no un punto final. Buscar este camino a la hora de desarrollar arte, implica disfrutar el camino, conocer mi finitud: “No puedes caminar el Camino a menos que te tornes, tú mismo, en ese Camino” (Blavatsky, 2004, pág. 40).

Así, la vida, al romper obligaciones que no son necesarias, hace un mundo nuevo. Estos compromisos sugieren reconocer que vivo en un mundo creado por otros y que debo aceptar sus verdades. En varios casos, este mundo no responde a la muerte, sino a otras fuerzas que implican eternidad. Pero el mundo no puede perdurar siempre en el mismo estado, porque es creado por criaturas no eternas, termina y se crea a sí mismo en cada momento.

Hacer arte significa gestar mundos nuevos, alejados de formas de creación ya plenamente definidas. Es buscar y elegir una abertura que se haga y realice en un andar. Esta potencia de elegir, en el fondo, es una probabilidad intrínseca del ser. “[...] tengo que resolver el sentido del mundo y de mi esencia: yo decido, solo, sin justificaciones ni disculpas” (Sartre, 2007, pág. 84). Intento aprovechar la potencia de elegir para marchar y definir un camino que emerge del *entre*.

Esta forma de hacer arte, de contemplar el *entre*, se manifiesta en la propuesta denominada *tiempo muerto*, nacida de las escenas cinematográficas. La escena es suficiente para atrapar y manifestar las fuerzas de este momento particular, de ese *entre*. Un tiempo muerto es un *entre* dos momentos y, en algunas obras, todo puede quedarse en ese *entre* y no desarrollar peripecias narrativas que cambien la historia. Solo hay desplazamientos, cosas de la vida diaria, sin buscar acciones

o situaciones fuera de la cotidianidad. Son estas las acciones que muestran la gran fuerza de la vida.

Uno de los más grandes maestros del cine que fija su mirada en ese *entre* es el japonés Yasujiro Ozu. Sus películas son vida, son detalles de vida/muerte que muestran una sencillez absolutamente poderosa. Al ver *Historias de Tokio* (Ozu, 1953), las imágenes no captan nada fuera de lo común, son hechos que suceden en cualquier familia. Los padres visitan a sus hijos en una ciudad grande y estos no tienen tiempo para dedicarle a sus padres. La madre muere por causas naturales y ese es el argumento de la película. Nada demasiado trágico, tan solo vital y mundano.

Sin embargo, la increíble sensibilidad de Ozu radica en mostrar cada plano como un acontecimiento extraordinario. El simple hecho de ver su cámara a nivel del suelo le da a su trabajo una perspectiva completamente nueva. El ángulo del aparato es el mismo que el de una persona sentada. Desde allí algunos acontecimientos familiares se ven en detalle. No es necesario reducir la duración de los planos. Todo ocurre cuando están sucediendo conversaciones poco relevantes o la gente está en silencio. Ahí es donde nuestra atención se enfoca en otras intensidades y aparecen los gestos, las luces, e, inclusive, la casa como ente vivo. Este tiempo muerto revela un *entre* donde habita el mundo cotidiano.

Así como están esos tiempos muertos de vida cotidiana, también lo están aquellos en situaciones que no tienen justificación dramática en una obra. La situación se da. No hay narrativa que pueda explicar lo que sucede. La escena propone, directamente, contemplar el *entre*. Puede acontecer un desplazamiento, un paseo, un sueño. En estas circunstancias no hay cotidianidad, ni rutinas. Esta condición que trata de habitar el *entre* es la que persigo en varios trabajos, como en la pieza *Silenciar* (López Pérez, 2014)⁵. En ella los protagonistas se encuentran simplemente en un espacio oscuro, mayoritariamente ocupado por la imagen de ellos. Solo miran a la cámara, guardando silencios entre sus palabras y desplazamientos. Las palabras proponen una inmersión en los sueños, las frases se repiten una y otra vez, cíclicamente, configurando otra presencia. Cada repetición, son tiempos muertos. Una acción que busca construir el *entre*.

En ambos casos de tiempos muertos, cotidianos o no, las obras experimentan un *entre*, una zambullida en este, en su contemplación. Este tipo de piezas manifiesta

⁵ Registro en línea: https://youtu.be/x6v_fH2jRsU

una sincronía con las distintas potencias de la vida mortal, pues son aberturas del ser ante su rumbo; es decir, arte, porque, en esta investigación, el arte es poesía, y la “esencia de la Poesía es la instauración de la verdad” (Heidegger, 1973, pág. 114). Una instauración que desarrolla aberturas y nos permite ver el ser del mundo. Un ser como una construcción creada por nosotros desde lo falso.

Pienso que el arte hace aberturas que ocurren en cualquier momento de la vida, por lo que experimentar el arte, sabiéndose mortal, es un acto de abertura poética. Del mismo modo, el mundo, desde la abertura, resuena con más potencia, una resonancia mortal que se consume en el mismo acto. Este actuar va más allá del ego del que siente, va a la vida y a la muerte. Solo quedan estas dos fuerzas desnudas como unidad a la que dedicar actos poéticos.

Cuando la obra de arte es un acontecimiento poético, cae el mundo de las certezas que, ante el devenir muerte, es nada. Ahora, estamos frente a un mundo donde todo es nuevo, desconocido; incluso es extraño a sí mismo, me hace extraño, soy un extranjero. ¿Y el arte? Realza y ve la belleza en él. Actos poéticos, que se sienten en el instante presente, —no hay pasado ni futuro— confirman el ser incierto y efímero. Actos donde está la acción posible de mutar en elefante, montaña o sombra. El mundo manifiesta la fuerza de la vida desde el *entre* que reside en estar mutando.

El *entre* es un devenir habitable en el cual “cualquier separación entre el arte y la vida debe ser combatida [...]” (Sauvagnargues, 2013, pág. 153). Por lo tanto, vivir la vida al devenir muerte es un acto mera y profundamente poético, artístico. La vida se manifiesta como una danza (nos enseña Ōno); pero, no un baile con reglas previas, ni con un ritmo que se pueda predefinir. Cada vez el ritmo y la danza son diferentes. El ritmo cambia, y es posible bailar en él, serlo, escuchar maravillosamente los caminos que van construyendo este andar.

Desde el *entre*, el arte inventa el mundo. Estadio en que el mundo se abre y revela que nada importa aparte de crear arte para abrirse a la existencia.

¿Cuál es el camino para desarrollar la creación artística? Hay infinidad de procesos para hacer arte. Entre otros, para algunos mortales, la creación artística puede ser útil para alcanzar un destino divino, para otros tiene fines sociales y, aun, para otros es un instrumento para adquirir dinero. Sin embargo, también hay mortales que consideran que hacer arte es un absurdo, inútil, sin fin.

Si bien admiro profundamente algunas obras de artistas que buscan sentido en sus obras, mi trabajo, al escribir estas palabras, se inclina más hacia la creación que tiene como único fin desarrollar arte sin metas ni compromisos. Es el placer del camino, de vivir intensamente el proceso creativo, no el finalizar una obra.

En este punto, borro los límites entre arte y vida, ya que la gracia de la vida no es llegar a su final, no es morir, sino, vivirla intensa y amorosamente. Intensamente no significa únicamente hacer mucho. De hecho, se puede hacer un sincero esfuerzo por realizar lo menos posible, por producir nada. No trabajar, no hablar, solo dormir, se puede ver como arte, como acto poético.

Aunque yo sí intento producir algo más allá de nada, el trabajo que propongo declara que el único sentido de la vida es vivirla a través de la creación. Y como toda vida muere, mi intención sería capturar lo incapturable. Imposible y, por lo tanto, absurdo.

Para aprehender lo incapturable es necesario permanecer en el *entre*, al momento de hacer o ver la obra. Mi trabajo debe esforzarse de manera disciplinada en desarrollar experiencias más profundas, más abiertas, crecer en el *entre* y en la incertidumbre, porque todo surge desde allí, lo incierto y el *entre* son vitales para la vida. Es disponerse a un estado en el cual se ve arte en todo lo que se vive; o, por lo menos, intentar que cada acción de la vida sea vista y vivida como acto poético.

En este camino, en esta vida, donde trato de desarrollar arte, la diferencia se manifiesta. Son más dudas y menos certezas. Temas que creía resueltos en el pasado vuelven después de tantos años. Pero, las preguntas son básicamente las mismas: ¿Qué es arte?, ¿Por qué hacer arte? Con el tiempo, estoy aprendiendo a no tener una respuesta precisa a estas preguntas, acepto no saber. El arte, en consecuencia, ya no puede ser un fin porque no veo un objetivo particular que pueda alcanzar, solo queda ver y ser el camino.

Este camino no puede definirse con precisión en el sentido de declarar entre qué puntos se está andando. Es posible que en este andar uno vaya a ninguna parte; donde lo que importa no es lo que está fuera del *entre* para constituirlo, sino estar andando en el *entre* en sí. Por tanto, ni la vida ni el arte, vistos como un estar *entre*, pueden concretarse, solo pueden abstraerse. El arte es una búsqueda de “abstracción pura [...] y con necesidad instintiva crea desde sí mismo la abstracción geométrica” (Worringer, 1975, pág. 56). Abstracción geométrica

que es una abertura del ser mortal al mundo donde se evidencian devenires que surgen de la materia.

Esto no solo se aplica a la realización de objetos, como una escultura. Es una abstracción que puede ocurrir también en la contemplación, en el sueño, en la risa o en el sexo. El arte puede tomar la propia vida para hacerse. Puede abrir y abstraer la vida de la vida. Y la vida misma es potencialmente mortal, por tanto, puede abrir el mundo desde el eje de la finitud/infinidad.

Considerando lo ya expuesto, en mi proceso artístico busco tratar a la materia del mundo con este eje, es decir, procurando ser sincero con mi ser y mi mortalidad. Sin embargo, el arte para tener sinceridad, corazón, no necesita ser verídico a la memoria ni a la historia. Eso es justamente parte de la abstracción. Para el arte, la verdad es irrelevante, porque el arte crea la verdad desde lo falso; sin embargo, puede haber obras que empleen la verdad de la memoria para fortalecer su sinceridad, como un documental.

Esta verdad, que se quiere develar en la obra, sea esta o no documental, hablando idealmente, debe ser motivada por un artista separado de su ego. En esta separación “por libertarse del ego, nuestra alma espera abrazar aquella alegría desinteresada que es la fuente y el fin de la creación” (Tagore, 1982, pág. 127); lo que implica valerme de la muerte para despojarme del ego y hacer arte.

Por una línea similar, a veces puedo ver una obra para la cual un artista ha empleado su vida personal como material de trabajo y estos elementos parecen desvinculados a un ego y, sin embargo, no parecen ajenos a una vida y resuenan en mi ser. Entonces, no veo los elementos vinculados al *yo* cerrado de una persona. Este *yo* aparece separado del ego, sincero. El artista dona su vida en su carácter personal a la obra. La obra no se ve buscando un *yo*, sino un camino que procura el *entre*. De la misma manera, quien ve la obra también puede abandonar su ego y convertirse en la obra misma.

Ahora, volviendo a obras que no se basan en una verdad histórica, ¿dónde reside la sinceridad en ellas? Sería en el rumbo que define la obra, guiado por la voluntad del artista y el espectador. ¿Por qué del espectador? Recordemos a Marcel Duchamp cuando afirma que “el espectador hace la pintura” (citado en Judovitz, 1987, pág. 187). Esto significa que la obra requiere ser vista, experimentada, para ser. De hecho, el artista especta su obra y el espectador, al contemplar la obra y por tanto hacerla, es artista/espectador. Es importante

observar si este artista/espectador se desliga de sus certezas y se abre a la incertidumbre. Al estar en un acto poético, se abre al mundo y es en este punto cuando el artista/espectador devela la sinceridad de la obra.

Es una tarea impresionante. Los grandes maestros del arte elaboraron procesos increíbles para lograr niveles superiores de sinceridad en sus piezas. Antonin Artaud, al referirse al teatro, escribe que este

ha de ser igual a la vida, no a la vida individual (ese espectáculo individual de la vida donde triunfan los CARACTERES), sino a una especie de vida liberada, que elimina la individualidad humana y donde el hombre no es más que un reflejo (2001, pág. 132).

Estas palabras se pueden extender a otras prácticas artísticas, además del teatro, donde no se afirma un ego. En varias obras se puede ver el corazón del artista. No el que todo lo sabe, sino el que solo tiene dudas, el que experimenta el camino, el *entre*. Como puede verse en las obras aquí mencionadas de Viola, Ōno, Calle, Herzog u Ozu, no se trata de descubrir y comprender al artista, sino de espectar lo que crea la sinceridad de este, alejada de su ego, de la afirmación de su *yo*.

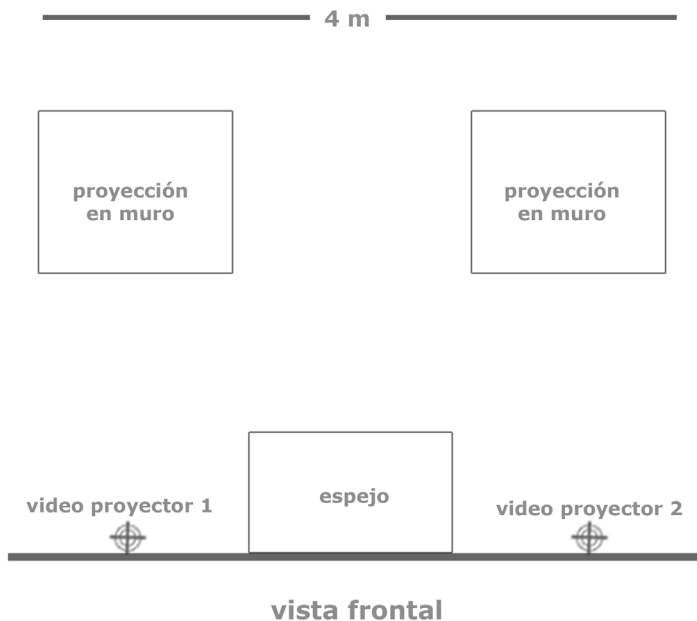


Figura 7. Plano vista frontal *Silenciar* (López Pérez, 2014)

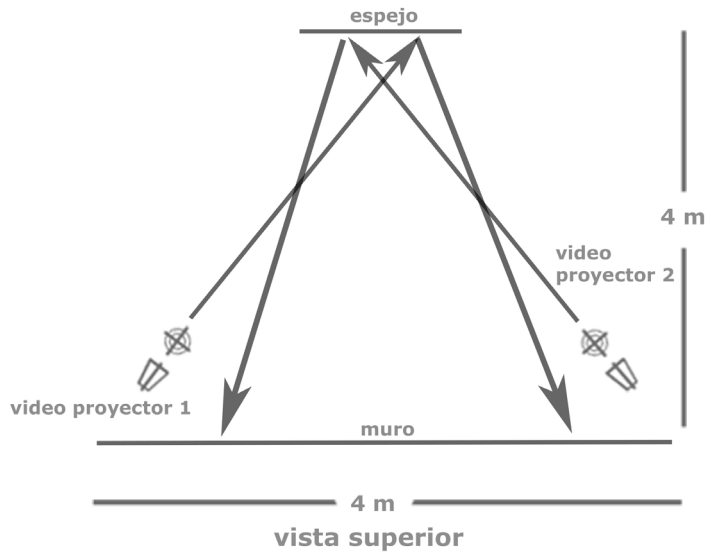


Figura 8. Plano vista superior *Silenciar* (López Pérez, 2014)



Figura 9. Registro *Silenciar* (López Pérez, 2014)

MATERIAL PROFANO

Esta investigación propone entender el arte desde la potencia de su experimentación que he presentado hasta este punto del texto como material de trabajo. Me refiero al *entre*, lo incierto, las abstracciones, una sinceridad sin ego, los ciclos y, el cuerpo/alma, la vida/muerte, la construcción/destrucción y la finitud/infinidad. Ahora, ¿cuáles son las otras implicaciones que una obra puede tener en relación con su material, a partir de esta experimentación?

Si se considera la sinceridad que aporta la obra, esta opera como una abertura del mundo y comienza a hacer de este su obra. Así, como en un andar poético, el mundo entero se convierte en obra, del mismo modo una instalación y otras obras pueden integrar deliberadamente el mundo en su ser obra. Las paredes, las personas, el techo; es decir, todo el espacio pasa a formar parte de la pieza. Es posible ver arte sin límite en el mundo. La pieza sale de su lugar de exhibición.

Diferentes elementos exteriores de una obra se convierten en su material esencial; por ejemplo, cuando se abstrae la danza del Sol y la Tierra para crear una obra. Este es el caso de *Momentâneo* (López Pérez, 2012)⁶, en una habitación con dos ventanas, la luz del Sol entra hasta dar en el suelo. La luz de cada ventana es capturada por un espejo diferente y los reflejos se proyectan y mezclan en la pared. La pieza responde al movimiento de rotación y traslación de la Tierra, los espejos toman algunos de estos extraordinarios movimientos y los imprimen luminosamente en la pared. Con el rotar de los astros, el dibujo, producido por los reflejos, sobre la pared se modifica. En un momento, los dos reflejos están unidos y luego se separan. Este dibujo también depende de la época del año, ya que el ángulo de incidencia de los rayos sobre la Tierra varía cada día; a su vez, los reflejos también dependen de las nubes o del andar del público, que los pueden interrumpir.

La obra en sí está en constante cambio porque los elementos que la construyen son dinámicos. En consecuencia, un excelente artista no es el que lo controla todo, sino el que crea procesos en los que lo dinámico e impredecible potencian la obra. De hecho, se puede incluir hasta la falla, el error (que es equivocarse, pero también andar), como parte de su material. De este, mucho más abierto y potente, emerge un proceso artístico que tiene más consistencia. Este proceso puede consistir en pintar, dibujar, esculpir, caminar o respirar, es decir, la vida

⁶ Registro en línea: https://youtu.be/oLIXNUN_D-8

misma es material del arte. Entendiendo que los materiales de la vida “son los mismos que entran en la composición de rocas y minerales” (Tagore, 1982, pág. 33). Es natural que la vida, “causa de formas, forme formas vivas” (Bachelard, 2000, pág. 111); es decir, la vida, como algo indeterminado, es un material de infinitas posibilidades. Por tanto, desde el eje de la vida, se busca el arte: “Ya no es más el mundo astral, pero el de la creación directa lo que se recupera de este modo, más allá de la consciencia y del cerebro” (Artaud, 2007, pág. 29). En estas palabras, Artaud está pensando en procesos que no se limiten a la razón, sino procura una experiencia directamente en la materia. Puede ser que esta búsqueda vaya más allá del cerebro, pero no más allá de nuestra conciencia al buscar nuevas intensidades en ella. Por lo tanto, en los límites de esta investigación, este indagar se identifica con la finitud/infinidad y la mortalidad de la vida. La búsqueda no está en otro mundo sino en la mera materia de este, en sus caminos, sus campos, sus ciclos, su errar, sus procesos, la vida y muerte que se gestan en ella.

Pero, ¿qué pasa con el material cuando no se pueden ver elementos de la obra o cuando simplemente nunca hemos visto la pieza en directo? Por ejemplo, algunas de las pirámides de la cultura maya. Primero, están lejos para muchos de nosotros y, segundo, para verlas en acción, se tiene que estar en una época particular del año. Este es el caso del templo de Kukulcán, ubicado en Chichén Itzá. En esta construcción, en cada equinoccio, sucede una maravilla: un juego de luces y sombras forma la silueta de una serpiente que desciende por las escaleras. Un acto sorprendentemente poético que ocurre solo dos veces al año, cuando la serpiente, dios maya, viene del cielo a la tierra.

Entonces, ¿cómo es posible ver este trabajo? En este caso, la misma descripción de lo que sucede en la pirámide permite experimentar un poco con la misma. Seguramente, es una experiencia totalmente diferente a la de ver la pirámide en vivo; sin embargo, escuchar lo que sucede allá invita a hacer una proyección imaginaria de la obra. Esta se puede contemplar, crear y recrear con la imaginación.

Es interesante mencionar que los artistas antes de realizar una obra la imaginan. La imaginación, como material del arte, permite proyectar las obras y ampliarlas más allá de sus posibilidades simplemente físicas, y mostrar otras fortalezas en sí mismas. Así, la imaginación, en la danza que instauro la pirámide de Chichén

Itzá, o en la instalación *Momentâneo* (López Pérez, 2012)⁷, construye las obras. Es decir, como no he ido a ver esta pirámide, puedo imaginar cómo opera en el equinoccio. No requiero de un registro, solo de imaginación.

La imaginación es una con el mundo, así que también puedo imaginar que el mundo se convierte en una obra de arte, porque “la realidad de la imaginación y de los sueños aparecerá ahí en pie de igualdad con la vida” (Artaud, 2001, pág. 140). Por esto, puedo proyectar muchas obras que se abren a diversas intensidades del mundo (como los astros con las pirámides), y darles sentido con mi imaginación. Así, uno puede usar la imaginación, que emerge de la vida, para ver cómo estas obras están interconectadas, impregnándose unas a otras. Imagino que todas las pirámides, al trabajar con los astros, están interconectadas entre sí.

Por lo tanto, así como es posible usar la imaginación para crear y recrear obras que no se experimentan en vivo, también se puede usar para proyectar los procesos que desconocemos para realizar cualquier obra. Esto quiere decir que, ante una obra de arte, que puede considerarse simplemente objetual, es posible imaginar los procesos que la hicieron. Ante una pintura de Vincent van Gogh se activa la imaginación y se manifiesta un mundo al cual ingresamos al imaginar su proceso de creación. “En la cercanía de la obra pasamos de súbito a estar donde habitualmente no estamos” (Heidegger, 1973, pág. 62). Así, la vida emerge de estas obras y potencia el viaje. No son solo pinturas, son caminos. Por tanto, si bien la obra es un objeto, devela en ella un proceso, un campo de tensiones y fuerzas que permite proyecciones imaginarias.

Al mismo tiempo, la imaginación también puede proyectar procesos que reinstalan la obra. Por ejemplo, una instalación que no es *in situ* se puede exhibir en diferentes lugares, e imaginarse cómo se instalará en otros espacios.

Hasta acá, tres proyecciones permitidas por la imaginación con respecto a la obra. En primer lugar, imaginar la obra que no vemos directamente ni en registro, de la que solo hemos escuchado o leído cómo es; en segundo lugar, imaginar procesos que se emplearon para realizar el trabajo que este mismo no enuncia; y, en tercer lugar, imaginar el trabajo desplazándose alrededor del mundo, siendo expuesto en otros lugares.

⁷ Registro en línea: https://youtu.be/oLIXNUN_D-8

De la misma manera, el poder de la imaginación nos proyecta al mundo. Por ejemplo, a veces, durante el día, soy materialista y las cosas carecen de vida. Pero de noche, en un ensueño, mientras me sumerjo en una penumbra luminosa, soy animista. Es en esos momentos en la oscuridad que imagino que muchas cosas tienen vida, e incluso que cobran vida. En la oscuridad o en la luz, todo está en la materia, por lo tanto, siendo la vida la esencia que reside en la forma, y esa forma es la materia. Por ello, se menciona que se puede imaginar un mundo cercano al animismo sin ninguna separación entre forma, materia y esencia.

Sin embargo, la esencia a menudo se considera separada de la forma. Si el sacrificio escinde (Agamben, 2005, pág. 98), se requiere de uno para separar lo sagrado, la esencia, de lo profano, la forma. Considerando que todo surge de la misma materia, podemos construir arte a partir del pliegue entre la esencia y la forma, entre lo sagrado y lo profano. Inventar lo sagrado a partir de lo profano. Profanar lo sacro, quitándole su capacidad de ser de otro mundo. Afirmar desde la acción artística la unidad entre esencia y forma.

Por lo tanto, en el arte reside la potencia de transformar diversas acciones poéticas en vehículos que manifiestan nuestra finitud/infinitud al ser contemplados. Se tornan en una especie de tótem sagrado/profano que revela que lo sagrado está precisamente en que no hay nada divino que separar, cuando la vida/muerte es el eje, sino que la maravilla es ver lo sagrado y lo profano simultáneamente en la materia, revelándose nuestra condición de *entre* en el mundo.

En consecuencia, es posible considerar las obras, incluso en los espacios tradicionales de exhibición, como sagradas y profanas. Al dejar de ver el arte como un simple objeto y considerarlo como un proceso que se va constituyendo en cada momento en contacto con el mundo, se establece una profanación, donde el profanar ignora la separación sacro-profana (Agamben, 2005, pág. 99). Por lo tanto, el espacio sagrado de la galería y del museo, se equipará con el lugar mundano que no tiene 'nada' de particular. Así, el arte, al acontecer en los espacios de la vida cotidiana, cuestiona las barreras entre arte y vida.

Veo en estas acciones propuestas por el arte, un rito donde hay una profanación y sacralización simultáneas. El carácter ritual de la obra continúa, pero no es un rito que exalte lo divino, es una manifestación de otras conexiones con el mundo que habitamos de manera profana.

Cada vez que hay un rito es válido cuestionarse por el mito, el relato que lo acompaña. A diferencia del mito sobre lo divino que fecunda lo sagrado por medio de un rito, el mito profanador fecunda lo profano por medio de otro rito. En el primer caso, hay una diferencia clara entre el relato y la acción porque el mito es de origen divino. Es decir, es una construcción sagrada, dada tal cual por una voluntad superior en un plano diferente al mundano y al que se responde en el plano mundano por medio del rito. En el segundo caso, cuando vemos un mito que profana, este es un relato creado en lo mundano por humanos. Por eso, “se debe aprender a deducir el mito de las cosas más terrestres de la vida [...]” (Artaud, 2007, pág. 22). En cuanto creación, este mito requiere de un proceso para su concreción y este proceso es un conjunto de acciones que permiten definirlo. Es decir, este mito, en cuanto conjunto de acciones, es rito. El mito detrás de este rito es el rito en sí, un rito/mito.

Se puede ejecutar el conjunto de acciones del rito/mito en otro conjunto de acciones y se podría decir que esto es un mero acto ritual. Sin embargo, la ejecución estará condicionada por la interpretación de las acciones que se deben realizar y toda interpretación implica un trabajo creativo en el plano mundano. Es decir, ejecutar un mito/rito genera otro mito/rito.

El mito/rito abre un *entre*.

La unidad mito/rito habita junto a las otras: cuerpo/alma, vida/muerte, construcción/destrucción, finitud/infinidad, sagrado/profano, esencia/forma y vida/arte. Todas son manifestación poética del *entre*.

Considerando las acciones profanas que pueden potenciar el *entre*, pienso en mi cadáver y proyecto con mi imaginación lo que será. Más precisamente, pregunto: ¿qué quiero que sea de este? La duda frente al futuro del propio cuerpo, del cadáver, es algo muy común y por eso muchas personas incluyen en su testamento o hablan con sus familiares sobre acciones específicas a realizar con sus cadáveres. Algunas son directamente declaradas arte, otras no, pero en ambos casos se puede ver poesía en ellas. El qué hacer con nuestro cadáver sirve de lienzo, de campo para construir una obra. Esta acción se crea netamente a través de la imaginación porque el material del trabajo, nuestro cadáver, nos es vitalmente imposible y, por lo tanto, efectivamente invisible. Trabajar con el propio cadáver es trabajar con un material que con certeza produciremos, pero que no podremos experimentar. Nuestro cadáver nos es vitalmente ajeno.

Me gustaría mencionar algunos entierros o velorios que están expresamente definidos por la voluntad de la persona. Por ejemplo, el testamento de Marina Abramović, que tendrá tres velorios simultáneos; el velorio de Georgina Chervony, en Puerto Rico, —a quien sentaron en una mecedora con el vestido que usó para su segundo matrimonio—; el boxeador Christopher Rivera, también en Puerto Rico, cuyo cadáver fue velado, con su uniforme deportivo, en un cuadrilátero; las cenizas de C. J. Twomey, que quería viajar mucho en vida y, tras su muerte, su madre está esparciendo sus cenizas por toda la Tierra e incluso en el espacio. Esta última acción fue desarrollada por la empresa Celestis, que realiza vuelos funerarios, enviando cohetes al espacio con las cenizas de distintas personas.

Además de estos ejemplos, en Ghana, Paa Joe construye ataúdes temáticos que no ve como arte, pero que ya se exhiben en galerías artísticas. Estos ataúdes pueden ser enterrados, incinerados, enviados al agua...

En los casos mencionados, la acción que se realiza sobre nuestros cadáveres no se define según tradiciones, sino por individuos particulares que deciden qué acciones se llevarán a cabo.

Como parte de mi obra autoral, llevo un tiempo redactando declaraciones de voluntad, en las que decido qué pasará con mi cadáver, con este material biomuerto⁸, como en *Declaração de Vontade* (López Pérez, 2014)⁹. Imagino mi cadáver para definir cómo será su proceso, teniendo en cuenta la forma en que contemplo mi vida y mi muerte. Esta acción no pretende ser un sacrificio. No busca nada, porque no purificará ni ayudará a nadie. Este rito profano, que veo desde la imaginación, busca una abertura al *entre*.

Me gustaría añadir un comentario a las instrucciones constatadas en esta declaración. Decido que solo los niños pueden hablar porque, básicamente, solo ellos tienen preguntas ‘reales’ sobre la mortalidad. Por el contrario, los adultos deben guardar silencio, ya que muchos afirman saber con certeza lo que sucede después de la muerte. Fundamentalmente, afirman saber para tener bases en su mundo, pero sabemos que eso es todo, que no es más que eso: el deseo de tener seguridad.

⁸ Por razones legislativas, en Colombia, los allegados no están obligados legalmente a acatar esta voluntad. Cumplirla o no, depende de ellos.

⁹ Ver las figuras 13 y 14.

En mi caso, trato de hacer arte en el *entre* medio donde vivo y muero.

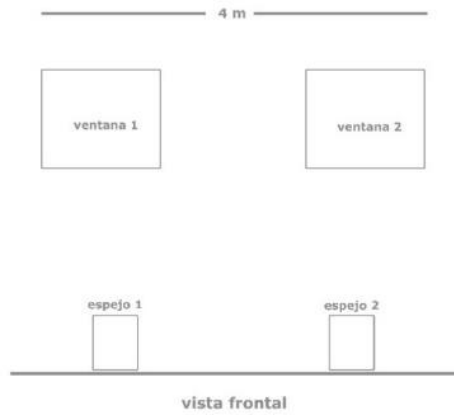


Figura 10. Plano vista frontal *Momentáneo* (López Pérez, 2012)

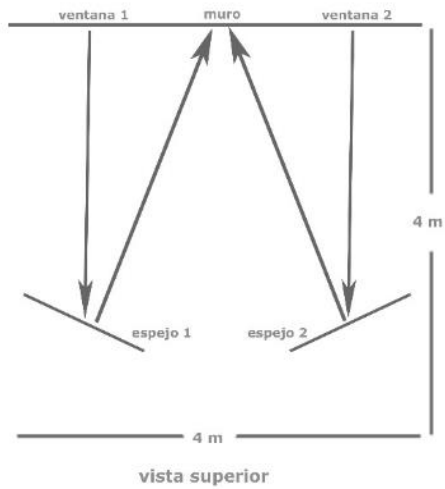


Figura 11. Plano vista superior *Momentáneo* (López Pérez, 2012)

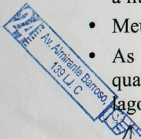


Figura 12. Registro *Momentâneo* (López Pérez, 2012)

**Declaração de Vontade
Instruções para meu Cadáver**

Eu, José Alejandro López Pérez, em pleno uso de minhas faculdades mentais declaro que as ações com meu cadáver devem ser desenvolvidas de acordo com estas instruções:

- As pessoas adultas não podem falar nos lugares e nos momentos quando acontecem as seguintes ações: velório, cremação e jogo das cinzas.
- Durante as ações mencionadas no item anterior, só pessoas próximas podem participar e devem vestir roupas casuais com cores vibrantes.
- Durante as ações mencionadas no primeiro item, não são permitidas: flores cortadas, expressões religiosas e pessoas operando aparelhos tecnológicos.
- No velório, meu cadáver deve ser embalsamado e colocado nu, em um caixão de pinheiro sem adornos, que deve permanecer fechado.
- Meu cadáver deve ser velado na minha casa por duas noites desde o início do entardecer até o fim do amanhecer.
- O velório deve ter muitas velas de cores vibrantes para acender. As pessoas presentes devem levar mais velas de cores vibrantes.
- No velório, a iluminação não deve ser elétrica, mas deve ser com a luz das velas. As pessoas presentes devem acendê-las para conservar a iluminação.
- Meu cadáver deve ser cremado na noite, e se é possível nu.
- As cinzas devem ser jogadas, em uma noite com lua cheia, em quatro fontes de água diferentes. Como rios, cachoeiras, lagos, lagoas, mares. Podem ser quatro do mesmo tipo.



22 DEZ. 2014
José Alejandro López Pérez
C.C. 79.691.619 de Bogotá
CPF 061.438.437-08 do Brasil

22 DEZ. 2014
María Dolores Pérez (Mãe)
C.C. 41.323.292 de Bogotá

Rio de Janeiro,
2 de Dezembro de 2014

22 DEZ. 2014
Ana María Parra Pérez (Irmã)
C.C. 1.015.395.442 de Bogotá

Figura 13. Registro frontal *Declaração de Vontade* (López Pérez, 2014)

ALQUIMIA SILENCIOSA

[...] si el señor tuviere ese amor por lo ínfimo y buscar con toda simplicidad conquistar como un servidor la confianza del que parece pobre, entonces todo se tornará más fácil, plano y de algún modo reconciliador para el señor, tal vez no en el campo del entendimiento, que queda para atrás, espantado, pero en su consciencia más íntima, en el campo de la vigilia y del saber.

Maria Rainer Rilke⁹

[...] un mundo entero debe experimentar una transformación en la música, debe convertirse en música; sólo entonces hemos producido una ópera.

Werner Herzog¹⁰

Muchos alquimistas en sus experimentos buscaban una sustancia vital llamada piedra filosofal. Esta sustancia tiene dos propiedades alquímicas principales: la primera, es un elixir de vida y quien la beba tiene una vida eterna sin enfermedades y sin necesidades corporales básicas —como comer o defecar—; la segunda, permite transformar los metales ordinarios en oro puro. La piedra filosofal, como elemento milagroso, tiene la capacidad de hacer emerger fuerzas sagradas de la materia.

Esta alquimia es importante porque el capítulo anterior mostró cómo caen las ideas preconcebidas del mundo. Y este evento demuestra que el material utilizado para esta investigación es sagrado/profano. Sin embargo, las propiedades que pueden derivarse de esta materia varían según la alquimia que acabamos de mencionar, por dos motivos. Primero, de la alquimia enunciada no puede surgir la vida eterna, porque en nuestra materia la vida forma una unidad con la muerte. Por lo tanto, la muerte es vital en nuestra alquimia y las necesidades básicas son parte de esta relación entre vida y muerte. Segundo, no existe un tal sagrado que se pueda encontrar en la materia, sin embargo, verla sin buscar nada del otro mundo revela que esta materia es simultáneamente sagrada y profana, y es en esta propiedad donde se encuentra la alquimia que buscamos, una materia con propiedades poéticas.

⁹ En *Cartas a um jovem poeta* (Rilke, 2009, págs. 42-43).

¹⁰ En *On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth* (Herzog, 2010).

El objetivo de este capítulo es ahondar en esta materia para buscar otras de sus características e indagar en particularidades de la alquimia; además, mostrar cómo la materia misma construye las obras presentadas en este manuscrito. Al definir qué rumbo tomar para considerar esta materia, cuando las ideas preconcebidas del mundo caen, quedan sin fundamento. Este caer, no es una cuestión negativa, simplemente se devela como campo de pensamiento preestablecido que no es suficiente para trabajar.

¿Cómo trabajar con la materia sagrada/profana? La respuesta no está en las ideas que puedo tener de ella, por eso elijo escuchar directamente lo que la materia sacro/profana tiene que decir y mostrar. Esta decisión invita a escuchar el silencio del pensamiento, a hundirse en lo impensable, como rumbo para experimentar el material utilizado en esta investigación. Por lo tanto, este capítulo inicia en el silencio.

ESCUCHAR EL SILENCIO

Es importante aclarar que el arte también puede ser racional, provocar pensamientos, detonar procesos lógicos o basarse en conceptos. El arte tiene esta potencia, sin embargo, el camino de esta investigación anda por senderos silenciosos en cuanto busca la materia de sus obras.

El primer paso es buscar ese silencio del pensamiento. No tengo una idea precisa de qué es este silencio, pero hay varias referencias que ofrecen una guía. Entre ellas se encuentra la meditación desarrollada en diferentes religiones, como el hinduismo o el budismo, quienes procuran este silencio.

En un tipo de meditación (en un tipo hindú), los pensamientos son destruidos sistemáticamente por la voluntad y revelan su nada fundante. En otro tipo de meditación (en el tipo budista), los pensamientos son destruidos por la supresión de la voluntad y revelan igualmente su nada fundante (Flusser, 1998, pág. 70).

Considerar estos tipos de meditación, en consecuencia, lleva a pensar en la acción física que tiene el cuerpo al meditar. Una de sus principales características es el control de la respiración; curiosamente, además de ser vital, es una de las pocas actividades, que en general, todos podemos controlar. El respirar

implica una definición del ritmo de nuestros cuerpos, de lo que somos. Por eso decimos “nuestro último aliento”.

Esta experiencia vital es la base de la obra *Respirando o Mar* (López Pérez, 2015)¹¹. Como dije anteriormente, una mujer, protagonista del vídeo, está mirando las olas del mar y se sumerge en ellas solo al contemplarlas. Su cuerpo cambia y se transforma en “lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida” (Deleuze, 1987, pág. 251). Ella respira con las olas y todo su cuerpo absorbe el ritmo arrítmico del océano, su ir y venir. En estos instantes, los verbos respirar y *olear* se convierten en solo uno. En esta acción se manifiesta un silencio, pero no un silencio físico, porque buscarlo en un mundo lleno de ondas sonoras es imposible, ya que las ondas sonoras están presentes todo el tiempo en la Tierra. Por eso se puede afirmar que “Hasta el morir, sonidos habrá” (Cage, 1973, pág. 8). Por ejemplo, cerrando los ojos y tapándose los oídos queriendo hundirse en el silencio, la respiración, los latidos del corazón siguen presentes. Entonces, lo que queda es buscar el silencio en el sonido de las olas, donde el pensamiento calla.

Como es imposible explicar el silencio del pensamiento con palabras, se puede describir por las ramas, para tener una aproximación a él. Así, se puede decir que, en este estado de contemplación, el silencio del pensamiento que está en la materia viene buscándonos y emerge manifestándose como una penumbra luminosa.

*Cuando todo es silencio, al mundo escucho.
Cuando todo es oscuridad, al mundo veo.
El mundo es ese silencio y esa oscuridad,
iluminando silenciosa y oscuramente.
Mi andar tiene ese hablar íntimo,
es un susurro mudo.*

Este susurro transforma la materia normal en una penumbra luminosa. Esta penumbra, a su vez, emerge de las sombras, y son sombras que brotan de sí mismas, desde su oscuridad. Estas sombras no son la proyección del sol, de una vela o alguna otra fuente de luz que las produzca. El surgimiento de las sombras desde la oscuridad explica por qué al meditar con los ojos cerrados

¹¹ Registro en línea: <https://youtu.be/B9i5sh7d5aY>

“nos sumergimos en la sombra y descubrimos la belleza que le es inherente” (Tanizaki, 2007, pág. 48). Es

Una sintonía del no-ser
rellenando el vacío [...] (Daido Ichi'I citado en Hoffmann, 1986, pág. 92).

Con el surgimiento de la penumbra luminosa se manifiesta que, así como surge de la oscuridad, también surge de la claridad. Entonces, nos convertimos también en penumbra, en la que nuestra vida es muerte y la muerte es vida.

El camino empieza a constituirse por el silencio del pensamiento, por esta penumbra luminosa llena de vacío. Este “Vacío no significa no-existencia. Significa Existencia Interdependiente, Impermanencia y No-Yo” (Hanh, 1998, pág. 174). En el vacío en el que hay interdependencia, las cosas no quedan en simple caos, sino que se revelan entre caos y armonía. Cuando se está en la penumbra luminosa, se está entre los dos; en el pliegue, entre el ser y el no ser.

Así, lo que niega las cosas es nuestra penumbra, nuestro silencio de pensamiento. Incluso, la luz del mediodía se convierte en oscuridad, el día o la noche comienzan a tener otro tipo de iluminación lenta, incipiente y punzante. Por esto, dos mujeres emergen de las sombras en la instalación *Entrelaçando* (López Pérez, 2013)¹². De la oscuridad de la noche salen a la luz. Simultáneamente, las mismas mujeres, fuerzas dinámicas por naturaleza, por un acto de resonancia que solo se permite en los estados oníricos, están en el día, mirando la luz y encontrando en ella la penumbra. Las dos circunstancias comparten una penumbra luminosa y hacen que, al unísono, estén permeadas de día y de noche, de luz y de oscuridad. Veo entonces una sombra que ilumina un campo infinito.

Buscar esta sombra iluminada me guió en la producción del video *Silenciar* (López Pérez, 2014)¹³. Parte del proceso consistió en ensayar las diferentes versiones del texto con la actriz en la oscuridad, tratando de prestar mucha atención a la penumbra (luminosa) y considerando la débil frontera entre la luz y la sombra. He aquí un fragmento de la escritura:

¹² Registro en línea: <https://youtu.be/qzAbGAwomsY>

¹³ Registro en línea: https://youtu.be/x6v_fH2jRSU

Siendo silencio,
sueño en los cauces de esa infinidad
donde soñar es despertar.

Al ser silencio y ver el mundo como una penumbra, las fuerzas se muestran de manera directa. En ese brillo que surge por sí mismo aparece la imagen poética. Imagen que tiene un ser propio (Bachelard, 2000, págs. 7-8). Desde las artes, como experiencia poética, es posible vivir esta imagen y ser parte de ella. He aquí, entonces, experiencias directas de la materia sacro-profana buscada en esta investigación.

Esta materia, manifestada desde el silencio del pensamiento, no es sagrada en el sentido de ser de otro mundo, sino que contiene alguna cualidad magnífica. En ese silencio, la materia es sagrada-profana desde, en y para este mundo. Por tanto, se busca algo totalmente humano (en consecuencia, animal), que nos pertenece a los mortales, y que el arte tiene la capacidad de manifestar.

Esta materia expresada por el arte tiene la potencia de distanciarse de un campo de interpretación verbal y expresar sensaciones indescriptibles sin comprender, porque el no-comprender no tiene fronteras (Lispector, 1999b, pág. 37). Con esta materia se puede no pensar, dejar de razonar y experimentar las imágenes directamente.

En este sentido, el teatro propuesto por Artaud busca caminos que no pertenecen al mundo de las ideas, sino a otras fuerzas del mundo configuradas por gestos sensibles centrados en no comprender. Así, hay una penumbra que solo tiene el silencio, en la que habita un conocimiento sensible. En el silencio, el mundo se manifiesta infinitamente nuevo.



Figura 15. Fotogramas *Respirando o Mar* (López Pérez, 2015)

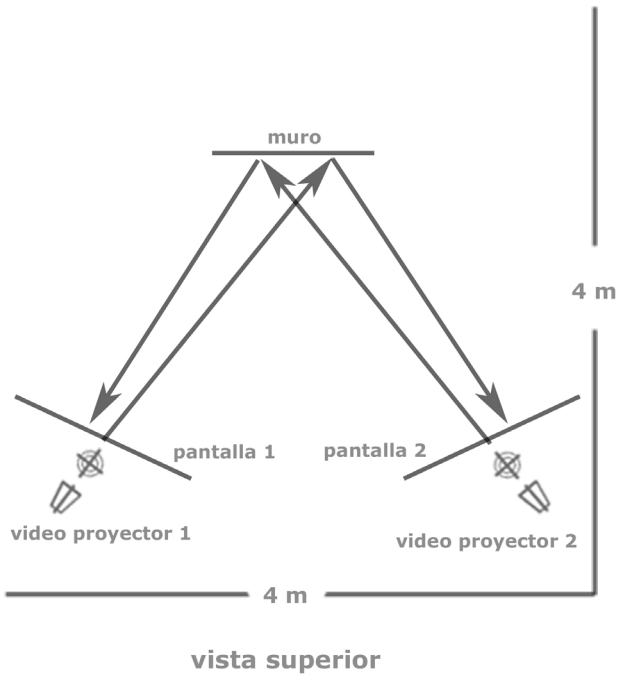


Figura 16. Plano vista superior *Entrelaçando* (López Pérez, 2013)

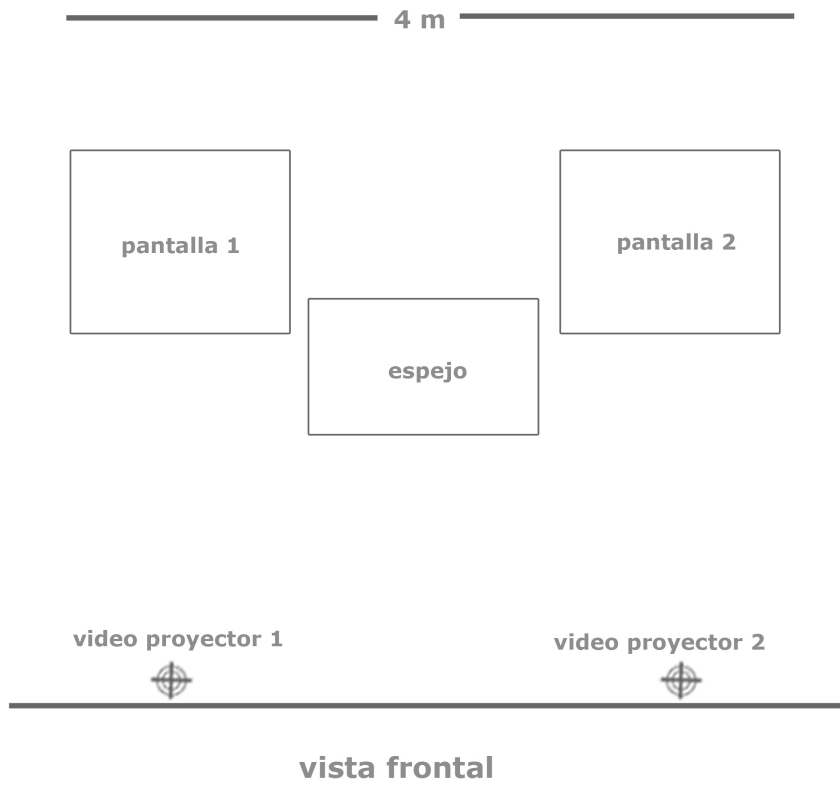


Figura 17. Plano vista frontal *Entrelaçando* (López Pérez, 2013)

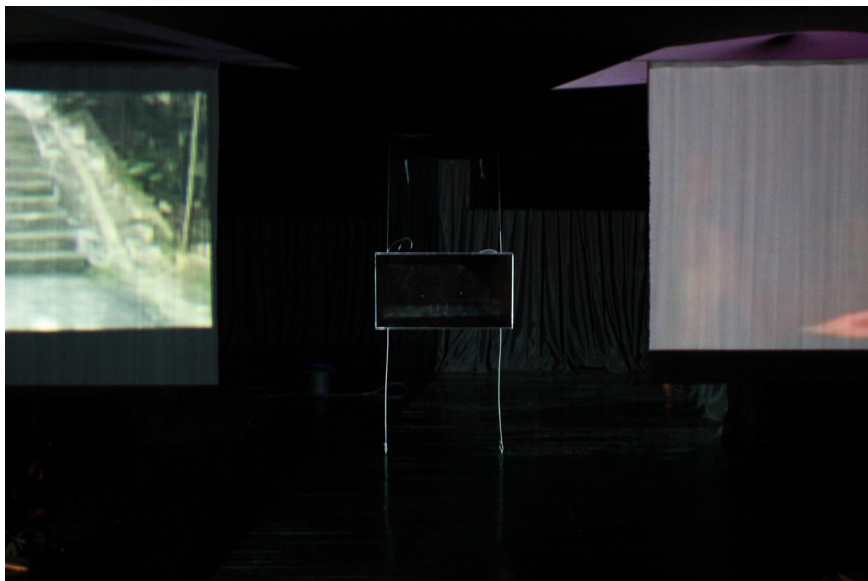


Figura 18. Registro *Entrelaçando* (López Pérez, 2013)

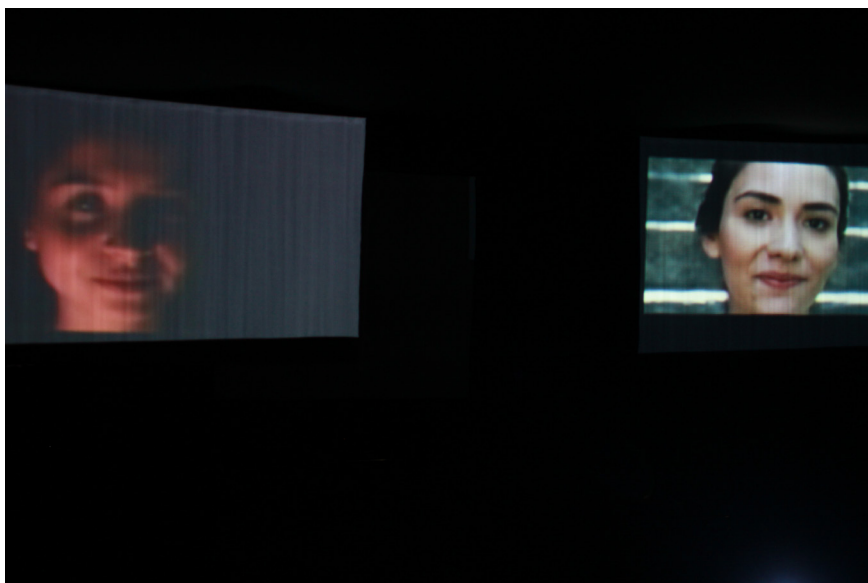


Figura 19. Registro *Entrelaçando* (López Pérez, 2013)

RENACER ONÍRICO

Así como no es posible “entrar dos veces en el mismo río” (Heráclito, 1990, pág. 83), caminar por un mismo pasaje es, en cada momento, diferente. Un día el curso se recorre de noche, otro de día. Un día el pájaro canta, otro día ese mismo pájaro toma forma de nube. Lo nuevo está en cada momento que se manifiesta, con fuerza, contemplando en silencio. Lo nuevo habita la obra de arte. La potencia vital de la obra, como de la vida, es su infinita capacidad de ser recreada.

Esto también se puede encontrar en un texto, “ciertas novelas se vuelven más bellas cuando alguien las cuenta, porque se convierten en ‘otras’ novelas” (Vásquez Rocca, 2005, pág. 2). Por eso, ver cualquier obra es un proceso ineludiblemente nuevo y, por lo tanto, imaginarla es una experiencia desde esa novedad. El proceso que construye una pieza es totalmente dinámico en la proyección que puedo hacer de ella, incluyendo las obras que desarrollo.

La obra va presentando nuevas intensidades, resurgiendo con cada suspiro. La pieza *4'33''* (Cage, 1952) ahonda en esta reflexión. La partitura de esta obra no tiene notas musicales que simbolizan sonidos, son silencios. Al interpretarla, la composición potencia la singularidad artística de los sonidos cotidianos que son ignorados. El paso de las páginas de los músicos, la respiración del público y el sonido de las luces se convierten en protagonistas de la obra. Es una invitación a escuchar el mundo, a prestar atención a lo que dice. El sonido mismo del mundo, en esta acción, se convierte en obra. El mundo se apropia de su potencia de ser composición musical y acontecimiento poético. Es una invitación a la contemplación, a ver en esta búsqueda del silencio un acontecimiento develador: el mundo en sí mismo.

En los trabajos que desarrollo, la búsqueda de lo nuevo guía los experimentos; por lo tanto, es importante que esto surja del trabajo. Uno de los ensayos que estoy desarrollando en varias piezas, más allá de su originalidad, es mostrar secuencias repetidas que no están sincronizadas. Por ejemplo, en *Silenciar* (López Pérez, 2014)¹⁴, hay dos videos, cada uno proyectado por un proyector diferente, hacia la misma pantalla. Las duraciones y los actores de cada video son diferentes, pero el diálogo es el mismo. Sin embargo, como las duraciones

¹⁴ Registro en línea: https://youtu.be/x6v_fH2jRsU

no son las mismas, las imágenes que se forman en la pantalla divergen, en cada momento, entre sí.

Como la obra es nueva en cada momento, predefinir lo que es, implica no dejar que la obra sea. La obra no contiene una secuencialidad predefinida, porque decir que una pieza tiene una forma correcta de ser entendida sería restringir las distintas aberturas que puede manifestar.

Es posible ver el arte lejos de interpretaciones fijas, ver que estas mismas interpretaciones surgen según sus circunstancias y cada una gesta, a su vez, un espacio/tiempo diferente. Las interpretaciones no son fijas y proponer que el arte representa, no tiene sentido; los elementos que construyen la obra “deben ser aprehendidos directamente... no por lo que estos representan, pero por lo que estos son [...]” (Artaud citado en Sontag, 1988, pág. xxxii). La búsqueda de una experiencia directa de la obra, de lo que ella, como organismo dinámico, construye en conjunto con el espectador para presentarse a la visión de este.

Viendo la obra desde la penumbra luminosa, en lo impensable, no hay representación porque no hay palabras, ni pensamientos, ni ideas, ni interpretaciones, ni simbología. Las cosas están directamente expuestas. Lo no representativo marca caminos, fuerzas, recorridos que son permeados por otras intensidades.

Si una obra se asume sin ver representaciones en ella, una de las intensidades que cobra vida en ella son los materiales de la obra. En la obra *Entrelaçando* (López Pérez, 2013)¹⁵, dos mujeres hablan del resplandor que emerge de la oscuridad y de la oscuridad que emerge del resplandor. En la instalación, la luz nos invita a la oscuridad y viceversa. Los millones de píxeles que componen la imagen enseñan que los seres son oscuridad y luz. Las formas en el video viven por sí mismas, esto significa que la noche, las velas y las mujeres del video son seres de píxel. Si la materia de mi cuerpo es de carne y hueso, la de los cuerpos de las mujeres es el píxel. No es el simple registro de las mujeres que hicieron el trabajo, ellas dieron a luz a seres que han habitado el mundo desde el video y, ahora, estos seres son independientes de sus creadores. Las fuerzas son una danza eléctrica (*píxel*) que, a su vez, es luz y sombra, en la que los elementos del video son partículas luminosas.

¹⁵ Registro en línea: <https://youtu.be/qzAbGAWomsY>

De la misma manera, no es necesario considerar un video que tiene solo una luna como *un video de la Luna*, sino el poder de ver *una luna hecha de píxeles*. Por eso, repito, el arte no representa. Lo mismo ocurre con las obras plásticas o con la fotografía, no es una pintura de una vaca, sino una vaca de pintura. Es una persona de foto, a diferencia de ser una foto de una persona; es fuego hecho de píxeles, como en la instalación *Fogo de Pixel* (López Pérez, 2011)¹⁶, en la que, una cámara registra el fuego de una vela en el espacio y, con una lupa, el fuego se maximiza y se proyecta sobre la pared. La instalación tiene, pues, dos fuegos: uno que proviene de la vela y otro que proviene del píxel.

Esta forma de reconocer la potencia del material se esconde en construcciones realizadas con arcilla o papel. Decimos mujer de barro o sirena de barro; o, con el origami, flor de papel, gato de papel o vaca de papel. En estos ejemplos, hablamos de las cosas de la misma manera que en la vida cotidiana. Decimos cuerpo de carne y hueso, o vaso de cristal. Respectivamente, los materiales serían carne, hueso y vidrio y, asimismo, del origami y la cerámica aprendemos que hay un cuerpo de pintura y un cuerpo de foto.

Al ver la potencia del material, que puede crear mundos y vida por sí mismo, el arte se vuelve a equiparar con la vida. Al observar el cuadro *Otoño, Estudio* (Kandinsky, 1900-1910), se manifiesta la estación hecha de pintura; de pie frente a ese otoño, el río, los árboles y todo lo que había en él se volvió real. Al contemplar la obra, nuestra visión da vida a este otoño, se manifiesta una comunión entre el trabajo y nuestra perspectiva, que nos da vida.

Retomando a Duchamp, si “el espectador hace la pintura” (citado en Judovitz, 1987, pág. 187), entonces se pueden invertir estas palabras y decir que la pintura hace al espectador. Por lo tanto, también somos creados por el trabajo y, simultáneamente, estamos viviendo el trabajo directamente. Es en este momento cuando nos adentramos en el otoño de la pintura y vemos cómo el mundo cotidiano se manifiesta también como una creación que se desarrolla a partir de ese otoño. En este instante, nuestro mundo y el mundo del otoño están al mismo nivel, son construcciones reales y se han convertido en una unidad. Así, la vida y el arte vuelven a manifestarse sin diferencia.

De la misma manera como está presente esta inmersión en otoños hechos de pintura, también lo están las inmersiones en mundos hechos de sueños, en los

¹⁶ Registro en línea: <https://youtu.be/VvYcvDsSMOM>

que todo se vuelve real. Estos son de particular interés porque el material buscado en esta investigación hace realidad incluso los sueños: materia poética, penumbra luminosa, que construye contemplaciones llenas de vida donde habita el silencio del pensamiento.

Sueños vívidos.

No solo son muy vívidos, son reales. Como le sucedió a Chuang Tzu, que “soñó que era una mariposa y durante aquel sueño no era Chuang Tzu, era una mariposa” (Borges, 1974d, pág. 769). En estos sueños vívidos, a veces, nos despertamos y creemos que ya estamos en el *mundo real*, pero luego se manifiesta que estamos en otro sueño; y este otro sueño también es muy vívido, tanto o más que la vida que puede llamarse real.

Si el sueño no es lo real, entonces ¿qué lo es?, ¿su antónimo? Ni en español, ni en portugués, ni en inglés encontré un antónimo preciso para la palabra soñar. ¿Será que las limitaciones semánticas enuncian en secreto que también soñamos cuando estamos despiertos?, ¿por eso hay días en que nos despertamos, pero sentimos que todavía soñamos?

Los sueños también son reales y la sensación onírica se revela como un material que construye nuestro mundo. Por eso, en la película Fitzcarraldo un misionero dice que para los indígenas “la vida común no pasa de una ilusión, tras la cual se encuentra la realidad de los sueños” (Herzog, 1982). Sumergiéndonos en el material de los sueños, que nos puede acompañar cuando estemos despiertos, nos encontramos en el puente entre estar soñando y no estar soñando. Este soñar despierto implica ver el mundo de otra manera y con otros ejes, donde la razón no explica los hechos oníricos, ni aquellos que no lo son.

Recuerdo un sueño vívido que tuve. En él, vi mi imagen en un espejo. Estaba la parte real del sueño y estaba el reflejo. En un momento atravesé el espejo, entré al reflejo y me volví a ver en el espejo. Hice real lo que era el reflejo, y lo que era el real, se volvió reflejo. Realicé este cambio varias veces, alternando entre lo real del sueño y su reflejo, hasta no saber dónde estaba lo real. Los reflejos también son potencialmente reales, porque si en el reflejo vemos lo contrario, su antónimo, entonces en mi reflejo que veía sobre el espejo al soñar, estaría el antónimo de soñar, antónimo que como verbo no tiene palabra. Tal vez, tampoco existe un antónimo para la palabra reflejar.

El espejo, como en este sueño, genera un mundo, con esa fuerza, para ser habitado. El mundo real y el mundo del espejo están unidos, hechos del mismo material que busco para desarrollar obra; inclusive, puede ser que lo que hay en el mundo que llamo real se origine en el espejo. El punto que une estos dos mundos hace del espejo un puente cristalino entre el sueño y su antónimo, entre el reflejo y su antónimo.

A veces habitamos por este *entre*, al caminar por las calles de la ciudad y ver el mundo a partir de sus reflejos en las ventanas o en los charcos. De la misma forma, caminando por el campo, en un lago o en una cascada, están los profundos reflejos en el líquido, que invitan a sumergirse en ellos: puentes cristalinos.

Al hacer *Vaivém* (López Pérez, 2012)¹⁷, consideré este mundo del espejo. En esta instalación habitan imágenes que conviven con el día. La obra tiene espejos en el piso que dirigen el mar del video hacia el techo y hacen de este, de su cielo, un espejo. Algo similar sucede con las aguas del mar, al convertirse en un espejo del cielo y el cielo en un espejo del mar. “El cielo es entonces para el agua el llamado a una comunión en la verticalidad del ser” (Bachelard, 1997, pág. 309). En *Vaivém*, los espejos del suelo se convierten en una proyección de este mar aéreo, este mar techo. Las diferentes fuerzas viven en esta verticalidad que une el techo con el suelo. Esta obra impregna el espacio con la fuerza del reflejo.

El poder del reflejo es infinito. Para algunas personas, es más claro con el especular nocturno, con la Luna llena. El gran espejo del Sol es el más poderoso que conozco y no recuerdo haberlo considerado nunca, hasta ahora, de este modo. Por la noche, cuando todo tiene aún más vida poética, la Luna invierte una *luz original*, y aparece una luz profunda y, muchas veces, más íntima que la luz solar. También se puede considerar un eclipse de Luna, cuando la Luna llena se esconde del Sol detrás de la Tierra y se puede ver la Luna como un gran espejo de sombras. Una Luna rojiza. En este eclipse, la Luna se convierte en un espejo que refleja el pliegue entre la luz y la oscuridad. Una penumbra luminosa que transforma en *lunar al vidente*.

Basta una inmersión profunda en ser espejo y ser reflejo, donde están por sí mismos, para habitar la novedad. Esta inmersión es el hundimiento de una gaviota en las aguas. Así, como esta ave, la instalación *Gaivota* (López Pérez,

¹⁷ Registro en línea: <https://youtu.be/plVp02MHors>

2012)¹⁸ expresa un ser real hecho de píxeles. La *Gaviota* va chocando con los espejos, sumergiéndose en cada uno de ellos. Ella, que es reflejo, puede ser más gaviota que el mismo animal de carne y hueso. La gaviota/reflejo tiene como secreto a la gaviota que refleja; pero, mirando muy de cerca, la gaviota también refleja su reflejo. Las múltiples gaviotas que conviven volando en el trabajo son a la vez originales y reflejos. Cada una de ellas depende de las otras gaviotas de píxel en la instalación. Son copias originales. Al regresar, luego de volar y hundirse, sus texturas cambian. Así que constantemente regresan al principio. Sus ciclos de pesca conforman sus mundos y se hunden en el público que contempla la obra.

El espejo, como un universo igualmente real, invita a entrar en él y a encontrar nuevos mundos. Es ese “vacío cristalizado que tiene dentro de sí espacio para irse para siempre en frente sin parar: pues espejo es el espacio más hondo que existe” (Lispector, 1999a, pág. 12).

Entrando en este espacio profundo del espejo, desarrollé otro experimento en la obra *Silenciar* (López Pérez, 2014)¹⁹; los protagonistas realizan el video mirando a la cámara y prestando atención a sus reflejos sobre el lente. Estas imágenes grabadas se proyectan en un espejo con una tela delgada que permite que los videos se vean en el espejo y al mismo tiempo el espejo refleja los videos en las paredes. Las imágenes en el espejo, cuando los dos actores miran directamente al público, potencian esta conversación íntima y silenciosa de ver su propia imagen.

Al mismo tiempo, los reflejos en las paredes dejan de ser simples reflejos y se convierten en una abertura del reflejo, de lo que está detrás del reflejo mismo. Personas, luces o sombras, todas hechas de píxeles y reflejos. Espejo que muestra su potencia de ser puente entre mundos oníricos. Por esto en esta obra se escucha que es

*indiferente sentir que por ser reflejo o sombra son menos.
En este sueño, son sueño también.*

El mundo se convierte en un reflejo/espejo: el *entre*.

¹⁸ Registro en línea: <https://youtu.be/tBCTCuKCjEc>

¹⁹ Registro en línea: https://youtu.be/x6v_fH2jRSU

La inmersión en la materia sacro/profana buscada en esta investigación, desarrollada desde el silencio del pensamiento, al considerar la caída provocada por el saberse finito en lo infinito, manifiesta una materia poética, que no es pensable, pero sí contemplable de forma directa sin recurrir a la razón. Es un *entre* la luz y la oscuridad, una penumbra luminosa; es infinitamente nuevo, recrea la obra, no representa. Transforma las obras en mundos reales, eventos que equiparan la vida con el arte, que constituido por la potencia de los sueños y conformado por esas superficies que, al reflejarse, convierten los reflejos en mundos profundos.

De esta forma, vemos que el *entre* interconecta el mundo que vivimos al estar despiertos, con el mundo del soñar, y el mundo de reflejos. Esta es una característica de la materia que buscamos, que responde a este *entre*, y nos permite explorar esta ontología *interconectora*.

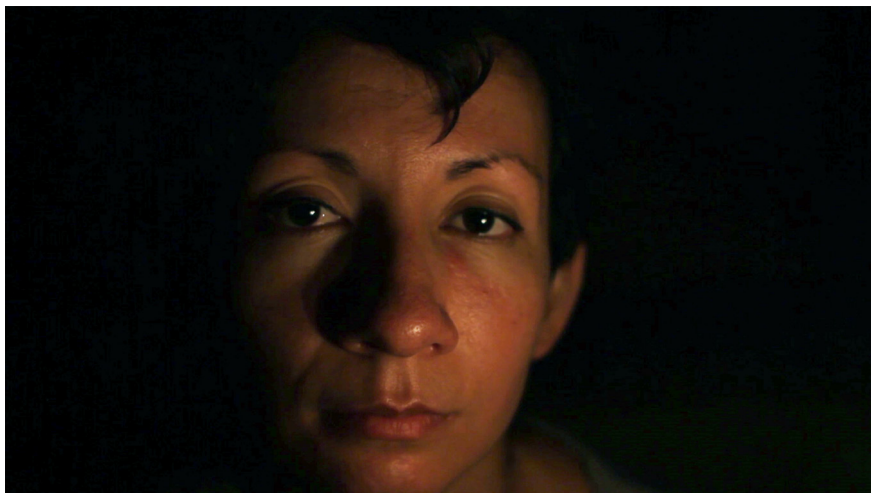


Figura 20. Fotogramas *Silenciar* (López Pérez, 2014)

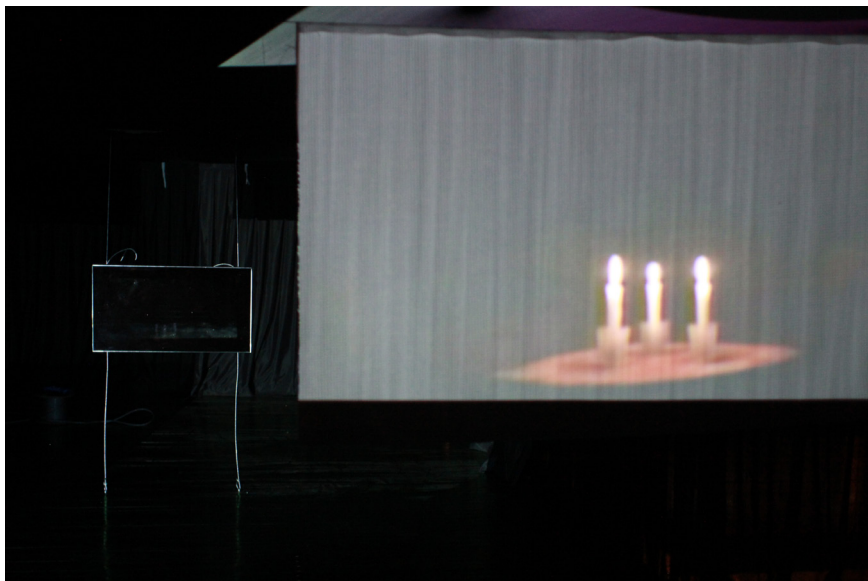


Figura 21. Registro *Entrelaçando* (López Pérez, 2013)

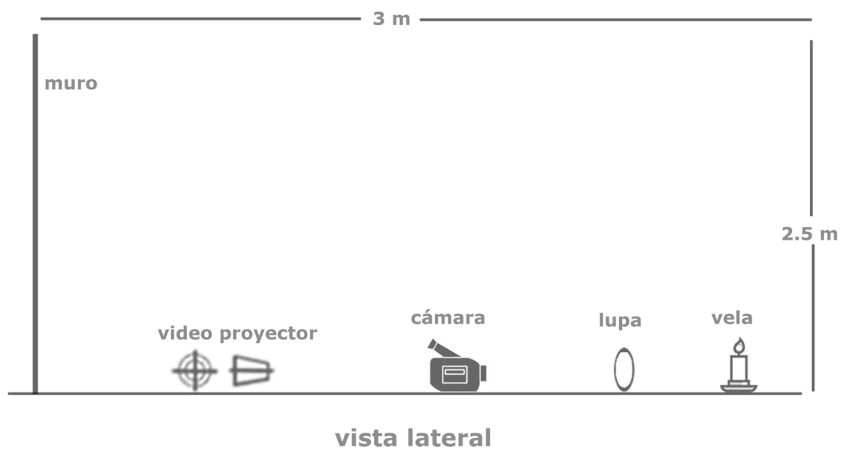


Figura 22. Plano vista lateral *Fogo de Pixel* (López Pérez, 2011)

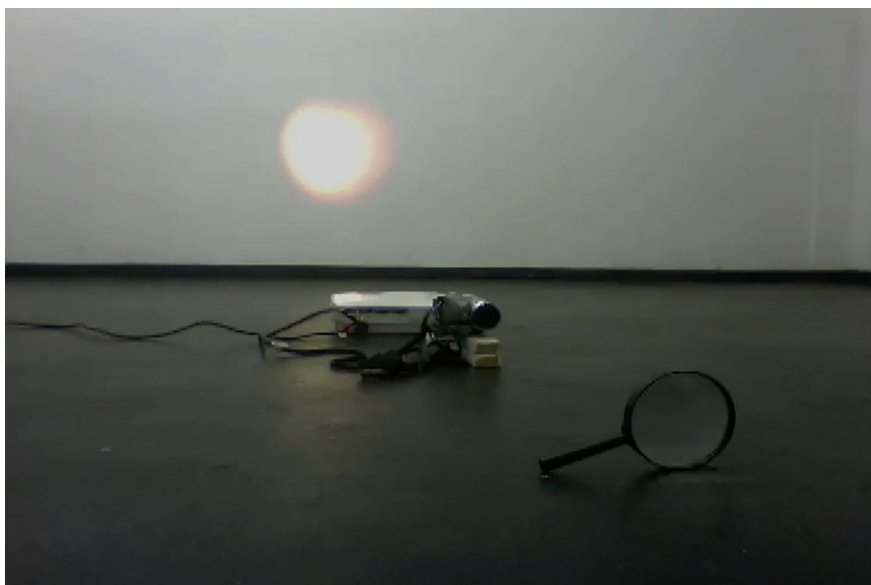


Figura 23. Registro *Fogo de Pixel* (López Pérez, 2011)

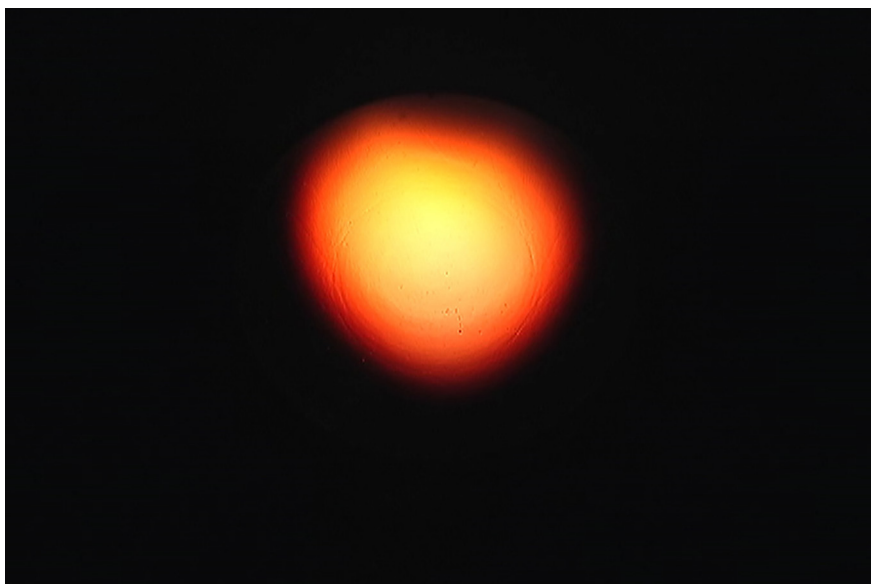


Figura 24. Registro *Fogo de Pixel* (López Pérez, 2011)

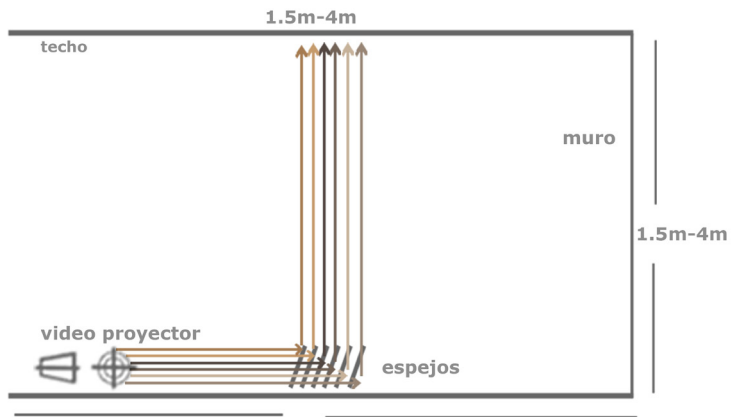


Figura 25. Plano vista lateral *Vaivém* (López Pérez, 2012)

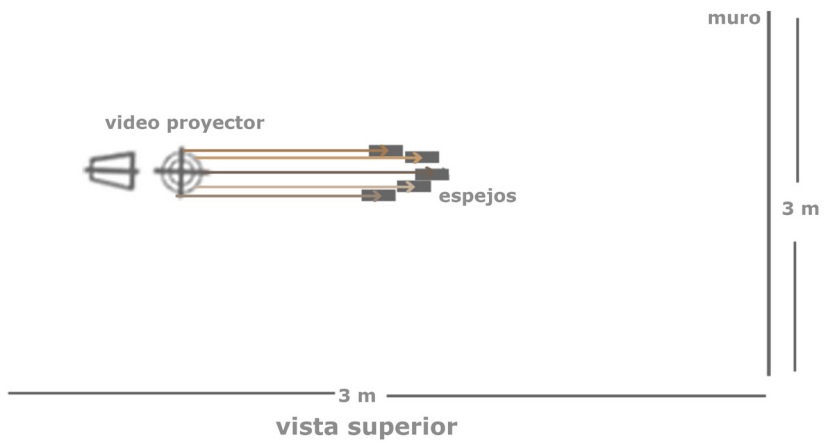


Figura 26. Plano vista superior *Vaivém* (López Pérez, 2012)



Figura 27. Registro *Vaivém* (López Pérez, 2012)

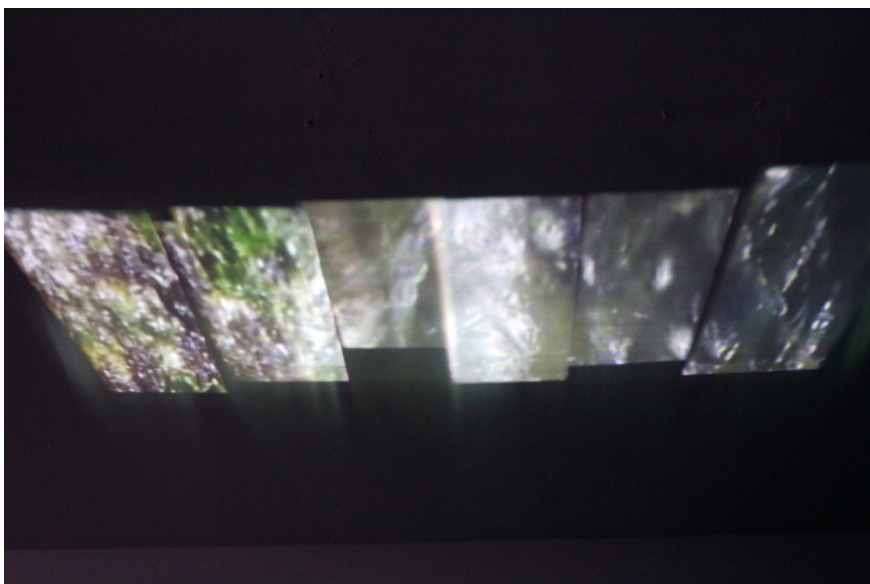


Figura 28. Registro *Vaivém* (López Pérez, 2012)

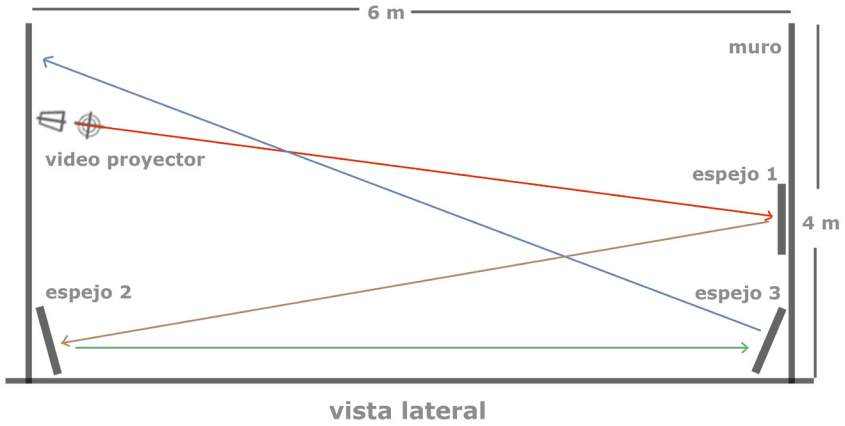


Figura 29. Plano vista lateral *Gaivota* (López Pérez, 2012)

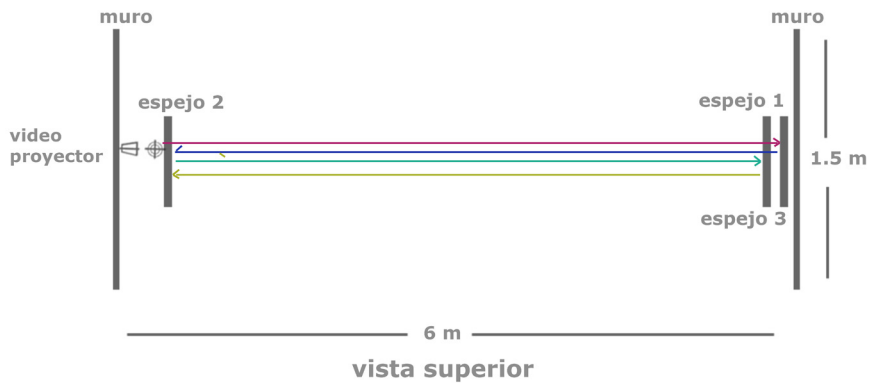


Figura 30. Plano vista superior *Gaivota* (López Pérez, 2012)



Figura 31. Registro *Gaiivota* (López Pérez, 2012)

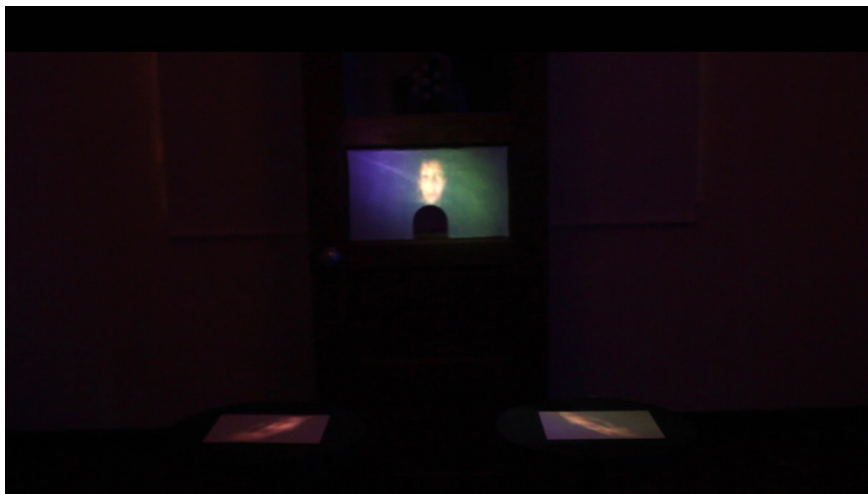


Figura 32. Registro *Silenciar* (López Pérez, 2014)

TODO ES UNO

Anteriormente, en este capítulo se mencionó la obra *Respirando o Mar* (López Pérez, 2015)²⁰ y cómo la protagonista, respirando al ritmo de las olas, se une al mar. Su cuerpo se manifiesta como un ritmo unido al mundo entero. Acontece una unificación de este cuerpo mortal con la materia oscilante, agresiva y amable que es el mar. Ese aire que entra en los pulmones de todos es el mismo que toca las olas del océano. Esa arena, donde la protagonista se sienta, es la misma que se mueve con las olas. Es en este *entre*, en el cual resuena la penumbra luminosa, que guía este encuentro de fuerzas donde se revela, como mundo, el cuerpo humano.

Cuando aparece una penumbra luminosa, lo que se define como interior y exterior del mundo pierde sentido. Acontece esta unión del ser con el universo, al darnos cuenta de que todo es uno, y se manifiesta la esencia del todo con una fuerza monumental (Shankara, 2010, pág. 1611). Todo está unido entre sí, se manifiesta una interconexión material entre todas las fuerzas del mundo, donde todo es fluido. De esta manera, uno puede “crear, no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida [...]” (Deleuze,

²⁰ Registro en línea: <https://youtu.be/B9i5sh7d5aY>

1987, pág. 227). La protagonista del video es del mundo y el mundo es suyo, pero ella no puede poseerlo; al contrario, el mundo es suyo porque ella, siendo mortal, le pertenece.

La mujer, al transformarse en mundo, en algunos instantes expira e inhala silencio a través de sus pulmones; en otros, por las manos, en otros, a través de los ojos, por la cabeza... Su cuerpo entero se transforma en silencio al ritmo del oleaje. Todo su cuerpo se sabe silencio al abrirse al mundo. Ser uno con el mundo.

Si se asume que el “ojo no es la cámara sino la pantalla” (Deleuze, 1990, pág. 91), porque sobre él se proyectan las imágenes del mundo, en este trabajo el cuerpo de la protagonista opera como pantalla porque sobre él se proyecta todo el mundo. Además, como ella es una con el mundo, ella proyecta su ser a todo el resto del mundo y así el mundo también se transforma en pantalla. Resultado, la pantalla y lo que proyecta serían lo mismo.

Pensando en aparatos que proyectan imágenes, este acontecimiento es diferente del cine —donde hay un proyector y una pantalla por separados— y se parece más a una pantalla de video —donde la superficie que proyecta las imágenes es la pantalla misma—. Encontramos una pantalla-proyector absoluta (el mundo) que es potencialmente material del arte. El cuerpo se vuelve pintura, danza, proceso, cámara. Cualquiera de los materiales queda al mismo nivel que el cuerpo, como la persona que experimenta la interconexión. El cuerpo, pues, también está constituido por esta materia que es penumbra luminosa.

La materia presenta una interconexión de todos los elementos de la Tierra. Pensado en una dimensión, es como una cadena de eslabones donde cada uno, como está entre dos, es lo que une y lo que está unido. Imaginado en dos dimensiones, es como una red hecha de cáñamo, donde se forman nudos, entre nudo y nudo está el cáñamo suelto y otros nudos, y cualquier parte de la red se puede volver nudo o cualquier nudo se puede soltar. Esta interconexión se ve en el arte y cualquier elemento puede ser eslabón, para formar interconexiones, donde lo que hila es lo hilado. No hay extractos definidos estáticamente en el tiempo y todo está expuesto al cambio,

*a cada susurro, a cada caricia,
a cada respirar, a cada pensamiento.*

En esta red de interconexiones, al enfocarse en un punto se manifiesta que en él todo está contenido. ¿Qué es este punto presente en todas partes? Cuando lo veo más de cerca, este no es el absoluto; por el contrario, se manifiesta que todo punto en el espacio contiene todos los demás puntos. Li Po (2008) tiene razón en su deseo al expresar:

*Me gustaría danzar agitando mis mangas
y, de una sola vez, rozar todas las copas de los pinos.*

Lo que demuestra que el espacio es contenido en sí mismo, es autocontenido.

*Todos los puntos espaciales
me arrastran hacia ellos.
Como soy espacio,
también soy arrastrado a mí.
Y al hundirme en mí,
emerjo en mi exterior,
en todos los puntos espaciales.*

Con relación al espacio autocontenido y este emerger recuerdo la película *Solaris* (Tarkovski, 1972), en la que Kris Klein viaja a un planeta lejano, donde suceden hechos inexplicables. En la escena final, en el encuadre, está Kris en su hogar en la Tierra, pero cuando el plano comienza a abrirse, esta casa se encuentra en una isla, en el océano del lejano planeta.

No se hará un análisis que infiera que Kris está perdido en su mente. Tampoco se desarrollará una lectura estrictamente metafórica de la película, como se hace al decir que el “océano es el ‘vacío’ de la experiencia indiferenciada, la matriz de donde toda experiencia surge” (Hyman, 1976). Por el contrario, se supondrá que Kris está realmente en su hogar en la Tierra, pero que la Tierra está contenida en una isla.

Se puede imaginar que en este océano hay más islas y que cada una de ellas contendría el universo. Según esto, cada punto contiene todas las intensidades del mundo y, por lo tanto, vivimos en todas partes. Simultáneamente, habito el mundo y él me habita,

porque al centro, estoy yo, y a la derecha,
también, y, a la izquierda de igual modo (Vallejo, 1968, pág. 327).

Entonces, cualquier lugar tiene potencialmente las características de cualquier otro. Cada punto es hogar y vivir para construir espacios íntimos cobra sentido existencial. De esta forma puede verse un montaje artístico, como una construcción íntima, libre del ego, propuesta por el artista. También, el mismo andar por el mundo puede constituir la construcción de un hogar como, por ejemplo, hizo Herzog (2015), caminando durante varias semanas para encontrarse con su amiga.

La interconexión entre los diferentes elementos produce un equilibrio de intensidades. Deambulando, me imagino a un bailarín levitando. Si todo está llamando a su cuerpo, sería atraído por un universo de fuerzas gravitatorias. Levita sin necesidad de responder a la gravedad porque las estrellas ahora están tan cerca del bailarín como la Tierra. Es halado de todas las direcciones; entonces, uno puede considerar la levitación no como la ausencia de gravedad, sino como el punto final de una gravedad múltiple que va en todas direcciones. Él es atravesado por ella, por “el equilibrio de fuerzas que permite a los cuerpos celestes planear en el espacio” (Calvino, 1995, pág. 35). Como resultado, la gravedad también empuja al bailarín hacia adentro. Podría implosionar o explotar. Está en el pliegue, entre el interior y el exterior.

Mágicamente, la gravedad de las estrellas y los planetas es eficaz en la levitación del bailarín gracias a la materia que buscamos, la del *entre* y la penumbra luminosa, que se rige por reglas poéticas, más que estrictamente físicas. Levitar es estar *entre* fuerzas. Es estar *entre*. Así que el viento, caminar, respirar o cualquier cosa en este mundo manifiesta una gravedad astral.

En *Absent/Present* (López Pérez, 2014)²¹, una lente que cuelga del techo gira en respuesta al viento que rodea el espacio. Pero el cristal, visto de lejos, transforma este pendular en una levitación. Incluso estando cerca de la lente y viendo el hilo que la sostiene en el aire, se puede mantener la imagen del objeto suspendido en el aire por sí mismo. Esta lente se encuentra entre dos luces que cambian de intensidad y atraviesan el cristal. Las luces, fuerzas que entran en tensión con las intensidades de la lente, permiten ese movimiento pendular y su levitación. Aun así, si prefiero considerar el hecho de que el cristal no levita, sino que cuelga del techo, la obra intenta revelar una tensión entre los elementos que la componen. La luz desarrolla una danza tensionante sobre los muros y

²¹ Registro en línea: <https://youtu.be/tIBEqTuu1mc>

estos se revelan como una mezcla entre el ser-luz y el ser-sombra. Aquí hay una silenciosa intensidad de fuerzas.

Este acontecimiento, que hace que la obra de arte manifieste intensidades a partir de la interconexión vital de diferentes elementos, es una abertura de la misma obra al espacio. ¿Sería la abertura del espacio una característica de las obras de arte en general? El arte sería un acontecimiento que impulsa al espacio a “abrirse en lo que tiene de propio” (Heidegger, 1970, pág. 115) y en esto sucede un acto poético.

En esta abertura del espacio se unifican diferentes espacios. En él está el público como espacio, así como el espacio que es la obra, y el espacio del lugar de exposición. Porque no “conocemos espacio fuera de los objetos ni objetos fuera del espacio” (Lissitzky, 1995, pág. 73). Es una gran interconexión, un gran proceso. No importa si el sitio es un palacio, una iglesia o una galería. La pieza no es un objeto aislado, las fuerzas del lugar de su exhibición también hacen la obra y, a la inversa, la obra hace el espacio.

La obra no es el ser mítico Medusa, que tiene una relación unidireccional con el mundo, convirtiendo en piedra todo lo que mira. Por el contrario, cada uno de los elementos de la obra y del espacio se convierte en una Eco musa, que responde a los movimientos de las demás. Esta respuesta es similar, pero es diferente cada vez. El canto de todas las musas forma la obra. Por lo tanto, la respiración y el andar de quienes ven la obra, el edificio de la instalación o las nubes que se ven en las ventanas se vuelven canto. Cada elemento de la obra, cada “tiempo de la obra persistiendo en los otros, siendo envuelta y envolviéndolos, nutriéndose y nutriéndolos” (Didi-Huberman, 2008, pág. 42). Por eso, la interconexión que muestra la obra con el mundo es siempre fluida y nueva.

Las estructuras de Franz Weissmann en la calle de Rio de Janeiro son diferentes cada día. Por ejemplo, en *Grande Quadrado Vermelho* (Weissmann, 1996), su agujero, que funciona como marco, hace de la ciudad un cuadro que varía con el sol, las nubes, la noche, los transeúntes o el carnaval. Se devela una sinfonía en el consonar de todos los elementos, cuando diferentes movimientos se convierten en obra “abriendo las puertas [...] a los sonidos que acontecen en el ambiente” (Cage, 1973, pág. 8). El caminante observa a otros transeúntes a través de estas obras, y se convierten en parte de ellas. Sucede lo contrario, el vidente también se transforma en obra cuando otro transeúnte lo ve desde el otro lado de la escultura. “[...] la imagen que se ve tiene lugar en un conjunto más amplio, recordado o evocado, y se abre, más allá de sus propios límites, al

propio Todo no visible” (Álvarez Asiáin, 2011, pág. 105). La pieza es un puente entre la escultura y los edificios, un cuchillo que corta el espacio de la ciudad y la muestra como obra artística. Esta pieza hace de todo el mundo obra, es una ranura, una ventana que involucra el todo en el trabajo.

Además de este movimiento que desarrolla el público, del mismo modo, la obra puede ser aquella que se mueve físicamente. He aquí, pues, una obra itinerante; por tanto, la obra se convierte en una viajera renovándose a cada momento. Los artistas rara vez pueden saber exactamente dónde se exhibirán sus trabajos. Las obras yerran. “Errar es divagar; divagar es también andar sin rumbo, vagar, recorrer, alejarse, salir de donde se está, hacer digresión” (Severo, 2004, pág. 10). El hecho de que erren, sean itinerantes, que deambulen por el mundo, hace que caminar sea su lugar. Así, la obra itinerante incluye su desplazamiento como parte del proceso y esto implica no solo ver la obra directa y físicamente, sino también imaginar el recorrido que hace por el mundo. Sin embargo, este camino no debe imaginarse de manera lineal, con un lugar de origen específico y estático, porque fue creado para ser itinerante y no tener un locus original. Su andar realiza una abertura, porque su momento inicial y lugar de instalación pierden relevancia. Es parte vital de su ser la particularidad que le otorga su nomadismo.

Ver la obra en un lugar implica, al mismo tiempo, considerar que ya ha sucedido en diferentes espacios, que seguirá estando en otros. El pasado y el futuro están en el presente de la obra. Su caminar, ya recorrido, vive con los caminos que recorrerá. Por lo tanto, esta abertura temporal permite que la obra itinerante establezca otro tipo de abertura espacial, porque deambula por todo el mundo potencialmente desde el presente.

Este errar de la obra no se encuentra solo en sus desplazamientos espaciales, sino también porque en ella se develan cosas que no fueron pensadas por su creador. Nunca un artista puede controlar con precisión el espacio de exposición de un trabajo; por ejemplo, puede pedir silencio absoluto, pero, al lado, un niño puede gritar.

Por eso, cuando hago un trabajo, me planteo incorporar los diferentes tipos de errar en las piezas y renunciar al control absoluto sobre ellas. Así que no conozco a cabalidad la obra porque parte de sus procesos y sensaciones siguen siendo un secreto para mí, como la vida.

Trato de alejarme del impulso de explicar todo con palabras de manera precisa al mirar y desarrollar arte, porque “las ideas claras [...] son ideas acabadas y muertas” (Artaud, 2001, págs. 45-46). En algunos actos poéticos que trato de generar, ya sea caminar, respirar, grabar video, tomar fotografías o hacer un montaje, hay un impulso de dialogar con lo que no es pensable, lo que no se puede poseer ni descifrar.

Esta es una de las razones para buscar el silencio del pensamiento, porque como dice Marina Abramović (Citado en *Art in the Twenty-First Century*, 2012): “Un artista tiene que crear el espacio para que el silencio entre en su trabajo”. Siguiendo esta premisa, trato de dialogar con este silencio, esta penumbra luminosa, para que permee el error de las piezas que he realizado y que aquí presento. Así, el silencio, al igual que el error, es material de trabajo. Es un eje de este. De ahí la importancia del caminar como proceso de desarrollo de este estudio, no solo para encontrar el silencio, también para que surjan nuevas ideas.

El material buscado surge al ver la obra como un andar. La obra y la materia están vivas, “el espíritu humano y el material van uno hacia el otro [...]. El material no es absorbido por el espíritu. El espíritu no fuerza el material para quedar sometido” (Yoshihara, 1956, pág. 203). Después de convivir un tiempo con la obra, intentar ser su materia y buscar nuevos rumbos para ella, llega un momento en el que deja de pedirme que le imponga cambios. Ahí es cuando siento que la pieza hace su propio camino. La pieza no es mía. Ella y yo, de la misma manera, le pertenecemos al mundo.

Ilya Kabakov (Kabakov, Tupitsyn, & Tupits, 1999, pág. 67) dice que la respuesta a la pregunta “¿de quién son esas pinturas?”, la propia instalación responde: “¡de nadie!”. Esta independencia, esta rebelión de la obra de arte en relación con su autor, hace posible ver las obras sin considerar los egos de sus creadores. Esto ocurre de tal manera que las obras de arte muchas veces son más profundas que los artistas. La obra de arte se coloca en el mundo como un niño que va a vivir su vida. Todo esto es un andar, un camino. Cada artista tiene su propio proceso y esto es una parte vital de su trabajo.

Los procesos de los artistas, permeados por el error, no son predecibles. Esto significa que no tiene sentido buscar causas precisas en las obras de arte. “Buscar una causa para la imagen es perder instantáneamente lo esencial de las imágenes [...]” (Bachelard, 1990, pág. 62). Este es un acercamiento a la obra que le da vida en sí misma. No es una justificación ni un orden causal lo que la define.

Es la contemplación pura de la materia (contemplación que es meditación). Por lo tanto, el mundo se experimenta tal como es. Todo en este mundo, todo en la materia. En una materia ampliada, todo está incluido, incluso la imaginación, lo impensable, los errores y la finitud e infinitud de la vida.

Los caminos del arte, por lo tanto, se definen en el mismo andar. En este sentido, no es necesario justificar todo y simplemente ver que muchas veces la causa de los eventos es. ¿En el fondo, la vida y la muerte, en el límite, no suceden “porque sí”? Al suponer que no hay una fuerza externa que defina qué es el universo, sino que este se autodefine porque se autocontiene, el mundo se construye por sí mismo “porque sí”.

En *Respirando o Mar* (López Pérez, 2015)²², exploro este orden no causal ya que la respiración sigue el ritmo del mar —donde no hay patrones de movimiento predecibles—. Así, se va por el camino de una causa vacía (solo un “porque sí”) y se ve en el movimiento de las olas del mar un gran concierto. Una persona podría mirar la obra y observar que la respiración no responde al mar, al contrario, el mar responde a la respiración. En ambos casos, los ritmos manifestados en esta obra no son causales. Sin embargo, incluso si se puede romper el orden entre las causas, la interconexión entre las cosas permanece. Y aunque todo está impregnado de todo, paradójicamente, son independientes e interconectados. Cada cosa tiene la potencia de desarrollar intensidades con cualquier otra, pero si no las desarrolla permanece independiente de ese evento. Es decir, “cada instante es autónomo” (Borges, 1974d, pág. 762) y nuevo.

Es por eso que, algunos de los bucles que utilizo en mi trabajo, con el tiempo, dejaron de estar sincronizados. Piezas como *Absent/Present* (López Pérez, 2014)²³, *Vaivém* (López Pérez, 2012)²⁴ o *Silenciar* (López Pérez, 2014)²⁵ vivieron este proceso. Pasaron de causales a no causales.

22 Registro en línea: <https://youtu.be/B9i5sh7d5aY>

23 Registro en línea: <https://youtu.be/tlBEqTuu1mc>

24 Registro en línea: <https://youtu.be/plVp02MHors>

25 Registro en línea: https://youtu.be/x6v_fH2jRsU



Figura 33. Registro *Absent/Present* (López Pérez, 2014)

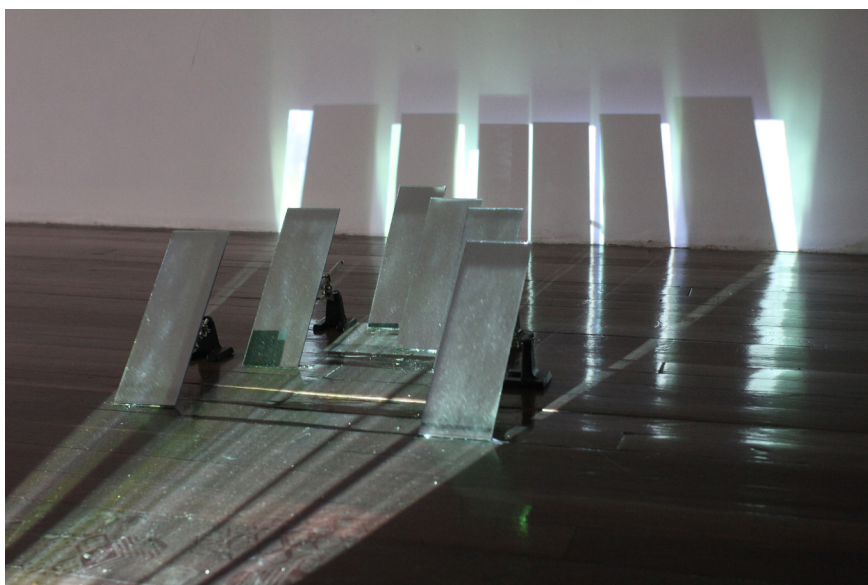


Figura 34. Registro *Vaivém* (López Pérez, 2012)

CONTEMPLAR MATÉRICO

Ya enuncié que las fuerzas que emergen del silencio del pensamiento se manifiestan en el mundo desde un pliegue silencioso entre vida y muerte en la materia. Más que sobrenatural, es la materia de nuestro mundo que, si se mira con otros ojos, alejándola de reglas fijas y aplicándole ensoñaciones dinámicas, la posibilidad que otorga esta materia artística es de estar, al mismo tiempo, interconectada e independiente. Con esta base, me (re)dirijo en este apartado a esta materia para explorar una de sus propiedades más importantes: su potencial alquímico.

Ante esta materia poética, la sombra, que es dueña de sí misma, se convierte en una penumbra luminosa que surge del *entre*. Al ver esta penumbra luminosa en las cosas, que son las mismas cosas, nos convertimos en esta oscuridad (escucho el silencio y me convierto en sombra). Esta penumbra muestra que las cosas, también sueñan. “Lo lunar pasa como un largo relámpago, y el estandarte inmóvil tiene sombras inquietas: sueña” (Rilke, 1991, pág. 103). Sueños profundos emergen de la materia, de sus partes más oscuras, de su impensable.

El arte puede tomar fuerzas de las cosas y manifestar en ellas las intensidades de otras. Esto es posible porque están interconectadas, ya que todo está en cada punto. El arte permite el surgimiento de ciertas intensidades que eran autónomas y “abre esas zonas de indiscernibilidad que permiten un devenir-otro” (Díaz, 2014, pág. 71). Ante esto, una fuerza adquiere intensidades de otra fuerza. Para poder ver estas intensidades, es necesaria esa alquimia que permite que las cosas sueñen. En todos está la potencia de soñar junto con las cosas.

Puede ser que los niños sean los que más cerca estén de este poder de la alquimia, lo que les permite mayores ensoñaciones. Esta capacidad alquímica de la materia es una potencia profunda de vida, donde se revela “que una pasión es material, que está sujeta a las fluctuaciones plásticas de la materia [...]” (Artaud, 2001, pág. 149). Por eso, en varios trabajos desarrollados con actrices, uno de mis objetivos era que ellas ahondaran en las sensaciones en cuanto materia. Las indicaciones estaban destinadas a que ellas crearan su propio camino sin indicar qué movimientos podían o no podían hacer.

La alquimia silenciosa permite una inmersión que se da tanto al hacer la obra, como al verla, y también al ver cualquier acontecimiento como obra con nuestra

materia poética. Como ejemplo, una de las prácticas en las que se aprecia un claro poder alquímico es la danza butō, pues en ella el bailarín se convierte en otras intensidades. Como reza el bailarín de butō, Tatsumi Hijikata: “lo que yo quiero son los movimientos que el animal muestra para el niño, no los que él muestra para el adulto. [...] Para llegar a este punto usted tiene que devenir una pieza única de hueso” (Hijikata & Shibusawa, 2000, pág. 53). En su danza *Hosotan* (1972) a él le interesa cuando el humano aún no ha definido su mundo y por lo tanto tiene a su disposición la potencia de la alquimia para ser hueso. Él llama al animal y al niño –dos seres que ignoran las seguridades del humano adulto– para que encuentren su propia danza. Hijikata es niño y animal alquímicamente en sus movimientos.

Se puede definir esta potencia de la alquimia como un poder que surge con una imaginación muy profunda. Encierra un poder mágico de la materia. Así como el niño, el poeta invoca esta alquimia y la magia es posible. El ser se abre a la poesía, revelando el poder alquímico de los sueños, las sombras, los reflejos y la imaginación. Se podría llamar a la imaginación, que acompaña a nuestra materia de estudio, (*i*)*maginación* donde *maginación* se refiere a lo mágico. Una materia que nos permite ver mágicamente el mundo.

Esto ocurre de tal manera que el poder de la alquimia permite ver características ontológicas de un sol en una vela e, incluso, ir más lejos, cuando la alquimia es total, y la vela es un sol o un sol es la vela. Un ente se transforma en otro, por lo tanto, es posible devenir en cualquier entidad existente en el universo.

Escribo cualquier cosa/entidad, sin embargo, hay un límite para la alquimia. Como surge del pliegue entre la vida y la muerte, de un devenir muerte, esta alquimia no puede convertir en eterno al ser vivo y manifiesta que el ser vivo es inevitablemente mortal, así esté conectado a la infinitud. Así lo aclara Borges, cuando se refiere a su alquimista, ya que

Dios, que sabe de alquimia, lo convierte [al alquimista]
en polvo, en nadie, en nada y en olvido, 1974a,
pág. 925).

Aunque, con esta alquimia cada intensidad “tiende hacia lo infinito y conduce hacia lo absoluto” (Tarkovski, 2002, pág. 127), ni esta alquimia, en su estado absoluto impiden al ser vivo dejar de ser finito.

Esta alquimia silenciosa se obtiene cuando un humano se sintoniza para buscar esta materia poética donde esta alquimia habita. Hay eventos que facilitan el encontrar esta materia, como una obra de arte. Sin embargo, si no nos enfocamos en su búsqueda desde el silencio del pensamiento, no podremos verla surgir.

Al hacer obra y enfocarnos en esta alquimia, esta surge y la podemos proyectar sobre la materia. Entonces, nos imaginamos cómo sería la obra sin haberla realizado o nos dejamos llevar por esta alquimia en cuanto realizamos la obra.

Como he mencionado, uno puede ver esta materia alquímica en cualquier parte del mundo, no solo en obras de arte, me pregunto por qué hacer arte. Si no es necesario que un artista afirme que algo es arte, ¿por qué hacerlo? Lo acabó de sugerir, el hecho de que se pueda encontrar esta alquimia silenciosa en cualquier parte, no quiere decir que sea fácil de encontrar. Puede ser más fácil hallarla al realizar arte y al ver arte, porque el arte, *per se*, marca caminos sobre la materia para que ella deleve su estado poético, su alquimia silenciosa.

Sobre la materia se construye un camino, un proceso en el que el artista camina y que permite que otros lo puedan recorrer. En este sentido, crear arte es compartir experiencias, construcciones o perspectivas donde emerge la poesía. Cada obra tiene un tono alquímico, que es su vida.

Buscando la alquimia silenciosa, para ver arte, se puede expandir aún más para descubrir la vida en sí como arte. No solo ver el mundo exterior a nosotros, sino nuestra existencia como una obra de arte. Uno de los propósitos de hacer arte es simplemente vivir, porque la vida es arte.

ECOS DEL TIEMPO

Ver un Mundo en un Grano de Arena
y un Cielo en una Flor Salvaje
contener la Infinitud en la palma de tu mano
y la Eternidad en una hora.
William Blake²⁴

En una de las diferentes versiones del mito de Eco, ella era una hermosa ninfa que recibió una maldición divina impuesta por la diosa Hera. Por lo tanto, su destino fue repetir las últimas palabras que escuchaba, incapaz de decir nada por su propia iniciativa. Esta ninfa se enamoró de Narciso y este, al enterarse del destino de Eco, la rechazó despectivamente. Ella, una vez rechazada, se suicidó. Posteriormente, Némesis castigó a Narciso por rechazar a Eco e hizo que se enamorara de su propia imagen. Amando su reflejo, él también se suicida cuando se ve en el agua e intenta poseer la imagen de sí mismo. Encontramos en el mito de Eco y Narciso dos historias centradas en la repetición y en los suicidios. En cuanto a la repetición, Eco repite lo que escucha y Narciso se enfoca en la repetición de su imagen. Sin embargo, con la intención de utilizar el carácter repetitivo de esta narración de Eco, para vincularla a temas centrales de los capítulos anteriores (vida/muerte y silencio), la historia será reescrita en este capítulo. Esto permite introducir el tema central de este apartado: las singularidades del tiempo que impregnan esta investigación.

Así, en esta reescritura, se supondrá que Narciso fue maldecido por Némesis, por la razón que fuera, cuando Eco, bajo la maldición de la diosa Hera, aún vivía. Aun así, él se suicidó. De tal manera que Eco no fue repelida y continuó con vida. Pero, sucedió algo particular con la muerte de Narciso, como Eco estaba totalmente enamorada de Narciso, él es la vida de Eco. Ella, si pudiera hablar, diría: “Narciso, tú eres mi vida”. Con el suicidio, pues, Eco perdió su vida. Tiene que vivir en un devenir muerte.

La maldición que tenía Eco estaba dirigida a su vida, pero ella, al no tenerla más, rompió una parte de su maldición. De esta forma, ella también deja de repetir lo que dicen los demás. Inclusive, como la maldición que la obliga a repetir es

²⁴ En su poema *Auguries of Innocence* (Blake).

sagrada, no se rompe por completo. Ya no necesita repetir lo que escucha sin generar nada propio, pero su maldición implica que debe seguir haciéndolo.

La muerte de Narciso rompió parcialmente la maldición divina y ella quedó habitando un estadio entre lo sagrado y lo profano. Entonces, ¿qué repetir? Un primer indicio es que no pueden ser cosas perfectas, porque ya no hay divinidad absoluta en ella. Su ser ahora estaría compuesto de errores.

¿Cuál sería la segunda pista sin tener en cuenta el trauma que sufre tras la muerte de Narciso? Como no tiene que repetir a los demás, desde su ser original, que es ser eco, ella busca *ecoar* algo sin origen sonoro. Es decir, ella repite el silencio, el silencio repetitivo y profundo que habita en la materia. Eco camina en penumbras donde, siendo espejo y reflejo a la vez, se espejea y repite así misma. En su devenir muerte, ella nace inmediatamente múltiple.

Son millones de ecos. No un original, ni una copia. Cada uno produce su origen, por lo que se puede considerar que el original ya habita en todas partes. Eco, que es libre en el silencio total, cuando hace un sonido —ella que es muchos, porque el eco resuena— responde con varios sonidos. Pero cada uno de estas Ecos tiene una intensidad diferente y en cada uno de ellos viven las demás Ecos. Ella inventó su propia originalidad a partir de su ser resonante.

Ella es dueña de su mundo. Un mundo que no le fuerza a doblegar su voluntad al repetir lo que emana del otro, sino que es dueña de su voluntad. Su esencia reside en su capacidad de hacer su mundo con y desde la multiplicidad. Como ella no obedece a ningún momento originario, ella surge originariamente de cualquier momento como eco: múltiple.

Esta historia de Eco, quien puede ser vista, en los límites de este texto, como una musa creadora, con su danza y su canto, sirve para cuestionar cómo opera el tiempo en ella, según las circunstancias básicas contenidas en los hechos mencionados. Algunos de estos acontecimientos ya fueron tratados en los capítulos anteriores, pero ahora son considerados ante la obra de arte, particularmente en mis obras experimentales, cuando el tiempo tiene una abertura en la que solo permanece un presente.

Los acontecimientos básicos de esta narración, ya tratados, son el enfrentamiento con la materia, partiendo desde el silencio del pensamiento, viviendo, considerando la muerte. Estos acontecimientos, en la primera parte de este

capítulo, dilucidan una abertura del tiempo y centran todo en el presente; y al sumergirse en él, en la segunda parte, se ve otra de las características de Eco, su multiplicidad. Esta naturaleza sirve para pensar el poder de las aberturas temporales en la obra de arte, así como para considerar algunas obras de arte que pueden ser de una forma múltiple en el mundo.

PRESENTEMENTE AHORA

¿Cuánto tiempo le toma a Eco darse cuenta de que no tiene que repetir lo que dicen los demás? ¿De que no necesita estar más concentrada en lo que se dijo, ni necesita repetir al pasado? Ahora está enfocada en la materia, sin desarrollar pensamientos. En el silencio del pensamiento, solo queda el presente. El vínculo cronológico que desarrolla con el pasado o con el futuro no puede establecerse, porque hay que *pensar* en lo que se ha hecho o se hará.

La materia que exploramos tiene un tiempo propio, que se gesta gracias a la intersección de dos tiempos para los que solo existe el presente. El primer tiempo, es derivado de una no-linealidad que expongo retomando a Bergson, Bachelard, Borges, Deleuze y San Agustín; en cuanto al segundo tiempo, que es de naturaleza lineal, lo enuncio valiéndome de algunas reflexiones de Heidegger. Ambos tiempos se manifiestan presentes a través de una abertura temporal. A continuación, explico brevemente lo que extraigo de cada uno de estos tiempos que son solo presente para, posteriormente, explorar la naturaleza de la intersección de estos, que también acontece en lo abierto.

Veamos primero nuestro tiempo no-lineal que nos abre al presente. Cuando *se ve*, hay una interrupción en nuestro sistema de percepción —este tiempo es el tiempo en estado puro— (Deleuze, 1987, pág. 31). Al experimentarlo, acontece una ruptura en la forma de percibir las acciones y emerge lo impensable, el silencio del pensamiento. Puede decirse que la fuerza del tiempo muestra el silencio y viceversa, de modo que vemos manifestarse la alquimia silenciosa en la materia.

Esta contemplación del silencio del pensamiento lleva el pensamiento a un límite que manifiesta un tiempo que lo abarca y contiene todo. Encontramos una abertura temporal en que vemos “tres tiempos: presente de los hechos pasados, presente de los presentes y presente de los futuros” (San Agustín, 2010, pág. 567). En esta abertura emerge un tiempo presente que cohabita con el pasado y el

futuro. Es este tiempo el que abre Eco al mundo; ella es el tiempo y el tiempo es ella. Son lo mismo.

En varios experimentos desarrollados en esta investigación, las obras intentan estar abiertas al universo, al todo. Quizás el ejemplo más claro se encuentre en *Momentáneo* (López Pérez, 2012)²⁵. En el trabajo, la luz solar pasa lentamente sobre el suelo. Ella y la sombra generada acarician la Tierra lenta y constantemente. La luz del Sol y la sombra que producen las ventanas son captadas por los espejos y ese momento se refleja en la pared. La luz viaja de esa manera sincronizando la Tierra con el Sol. Los diferentes ciclos de la Tierra son una parte vital del trabajo. El Sol, la rotación de la Tierra y las nubes son protagonistas de la obra. Si bien las duraciones de dos de estos protagonistas tienen ciclos predecibles (el Sol y la Tierra), la duración de las nubes no se puede predefinir. Es una pieza diferente en cada momento desarrollada con fenómenos que siempre pasan. El reflejo de los espejos ya no es solo reflejo, es la abertura a los ciclos que conforman la obra.

En este tiempo hay un grado de subjetividad, pero no porque este tiempo sea interior a nosotros, sino porque nosotros somos interiores a este (Deleuze, 1987, pág. 115). Somos derivados de la subjetividad de un tiempo que lo contiene todo, que es la suma de todas las duraciones de nuestro presente infinito. Somos del tiempo y, en consecuencia, solo se puede vivir, no poseer. Este tiempo, que alberga las propiedades alquímicas y silenciosas que vimos en el capítulo anterior, es la materia poética de nuestro estudio. En este sentido, la abertura temporal que busco acontece en esta misma alquimia silenciosa. Es indiscernible lo real y lo imaginario (Rancière, 2005, pág. 136). En esta abertura, el tiempo, al ser esencialmente alquímico, se crea al transformarse a cada momento.

En su mutar, el tiempo no es constante, sino que revela, en su acontecer, diferentes intensidades (Bergson, 2006, pág. 216), e, inclusive, lagunas (Bachelard, 1978, pág. 11). Un cambio en la intensidad se ve cuando el tiempo a veces pasa rápido y otras despacio, y la laguna se percibe al ‘englobarnos’ y el tiempo, siempre dinámico, nos congela.

En esta discontinuidad, se revive y cohabita con el pasado. Al revivir una situación pasada esta “no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma” (Borges, Otras inquisiciones,

²⁵ Registro en línea: https://youtu.be/oLIXNUN_D-8

1974, pág. 765). Esa experiencia pasada es simultánea a este presente. Experimentamos un *déjà vu* y su antónimo, nos damos cuenta de que en el pasado soñamos este presente y vemos que en el presente estamos soñando ese pasado. Pasado y presente, como diría Deleuze, se “actualizan al mismo tiempo” (Ungur, 2013, pág. 183). Al estar soñando este pasado, este mismo pasado se está creando para tener consonancia con el presente.

El tiempo no se mueve en una dirección definida del pasado al presente, ni de este hacia el futuro. Es decir, no se desplaza solo del antes al después ni el futuro puede predecir al pasado, “el futuro ‘determinando’ el presente” (Pál Pelbart, 2004, pág. 171). Tanto así, que podemos vivir el futuro en consonancia con este presente y con cualquier pasado. Un futuro, vivido en el presente, que se manifiesta incesantemente nuevo. Es entender el futuro como lo que es nuevo, lo que quiebra patrones de repetición para salir del pasado. Al buscar quebrar con el pasado, permitimos que el futuro defina este ahora. No encontraríamos el pasado en el futuro (en cuanto lo que es repetitivo), sino que hallaríamos el futuro (en cuanto novedad) en el ahora.

Meditando en este tiempo acerca de las obras que he hecho y que en este texto presento, particularmente los videos y videoinstalaciones, contienen varios *falsos records*²⁶, son desarrolladas como bucles y no tienen en el tiempo un inicio ni un fin, para que puedan verse en cualquier momento. El fin y el inicio están al mismo tiempo en cualquier momento; como en un sueño, hay poca linealidad narrativa. En *Silenciar* (López Pérez, 2014)²⁷, vemos espacios oníricos donde no hay pasado ni futuro y son pocas las acciones que puedan definirse puntualmente como anteriores o posteriores a las demás, por la gran cantidad de discontinuidades narrativas que contiene.

Veamos ahora, más brevemente, nuestro tiempo lineal que nos abre al presente. Una de las primeras cosas, para tener en cuenta, es que Eco, tras la muerte de Narciso (quien era la razón de su existencia), es muy consciente de su muerte porque ya ha muerto un poco de ella tras el deceso del ser que era su vida. El canto y la danza de Eco quedan impregnados por la conciencia sobre la muerte. Si desde el silencio del pensamiento nace una abertura del tiempo para Eco, si su canto es una obra de arte y si ella está permeada por ese devenir/muerte, ¿de qué tiempo estaría impregnada?

²⁶ Quiebre de la continuidad narrativa.

²⁷ Registro en línea: https://youtu.be/x6v_fH2jRsU

Recurro a Heidegger para rumiar alrededor del tiempo que se abre ante el devenir/muerte. Este filósofo analiza la expresión “*aún no* hemos muerto” (1993, pág. 266), lo que da a entender que algún día falleceremos. Es una cita inamovible la que tenemos con la muerte y, por lo tanto, al ver que algún día vamos a morir, estamos trayendo el futuro al presente. Este futuro igualmente está definiendo el presente. Además, la muerte, potencia que habita el futuro, está latente en este presente porque es bien sabido que justo ahora podemos morir. El futuro en el que fallecemos habita potencialmente el ahora en el que vivimos. O no hay un tiempo estrictamente lineal, sino solo hay un ahora en el que inevitablemente morimos. Se abre, entonces, el tiempo al concientizarnos de que moriremos.

Enfocándonos en el presente del futuro, vemos un devenir/muerte que manifiesta un ser que siempre está viviendo su irremediable futuro: su muerte. Esta podría ser la razón por la que Shiva, el dios de la destrucción y soberano del tiempo, ve el futuro con sus tres ojos. Siempre viendo en el ahora el futuro donde habita el final, siempre recordándonos que en nuestras raíces somos devenir/muerte.

Por esto, le dedico a Shiva estas palabras del poema *Rubaiyat*:

Hoy es ayer. Eres los otros
cuyo rostro es el polvo. Eres los muertos (Borges, 1974b, pág. 993).

Y yo le respondo a este escritor argentino:

Aquí estamos, mortales, labrando el ahora.
Aquí estamos, mortales, bailando el ahora.
Aquí estamos, mortales, ahora.

Este tiempo también puede estar surgiendo de obras que hacen referencia a cuestiones del diario vivir. Ya se mencionó, en el primer capítulo, cómo Yasujirō Ozu, en su película *Historias de Tokio* (Ozu, 1953), trabajó con los tiempos muertos. En estos también está el devenir que alberga pasado y futuro en potencia, un tiempo lineal, así como la presencia manifiesta de la muerte que devela consigo el tiempo lineal. El padre de familia cuando muere está mostrando a todos que este tiempo es parte de nuestras vidas. Esta obra expone que no interesa preguntarnos desde qué abertura estamos habitando el tiempo, ante este tiempo solo tenemos la capacidad de estar presentes, de ser mortalmente presentes.

Hasta aquí, el tiempo es un híbrido entre no-lineal y lineal. Las propiedades, resumidas, son: somos subjetivos a él; en él, da lo mismo lo real y lo imaginario y pasado, presente y futuro son presentes; este tiempo lo contiene todo; tiene lagunas y es discontinuo; es siempre diferente y, paradójicamente, siempre es él mismo; y, con él, el pasado se construye en el presente y el futuro define el presente. Es un tiempo que nace y muere a cada instante, es más fácil encontrarlo en un sueño, al ver una obra que nos conmueve o en la densidad de la noche.

Veo este tiempo en la ya mencionada obra en el primer capítulo, *Heaven and Earth* (Viola, 1992). En esta instalación, que utiliza dos pantallas de video, en una están las imágenes de un ser que nace, en la otra, las imágenes de un ser que muere. Como las pantallas están una frente a la otra, los reflejos de una golpean la superficie de la otra. Los ecos que producen los reflejos se mezclan en esta obra. El tiempo del nacer y del morir se unifican.

Si hay un devenir/muerte, en este momento encontramos un devenir/nacer. Además de poder morir en cualquier instante, también podemos nacer en cualquier momento, como lo hace Ōno en la danza *Mi madre* (1981), al retornar al *vientre* de su madre y renacer. Se aísla del *entre* de la vida, para retornar al instante en que su vida dependía de la de su madre. Es tal vez incorrecto decir que se aparta del *entre* porque, aunque no está en su *entre*, vuelve a estar *entre* un vientre, lugar donde se gesta la vida.

El tiempo revelado en esta abertura temporal (que es paradójica y simultáneamente lineal y no-lineal) se crea infinitamente a cada instante en una finitud/infinidad que dura un instante. Al crearse, siempre se está transformando; pero, en su ser infinito veo que, igualmente, no cambia porque cada instante es simplemente el todo. Un todo que no va a ninguna parte, solamente se dirige hacia sí mismo y no importa cuánto cambie, siempre será todo. Esta forma de sentir el tiempo es como ver el mar, que siempre está en movimiento y siempre es el mar.

Para cerrar, vemos que como nuestro tiempo nace y muere a cada instante, y nosotros somos subjetivos al tiempo y estamos contenidos en él, nacemos y morimos a cada instante. Este instante, que es el tiempo, es nuestra materia de estudio.

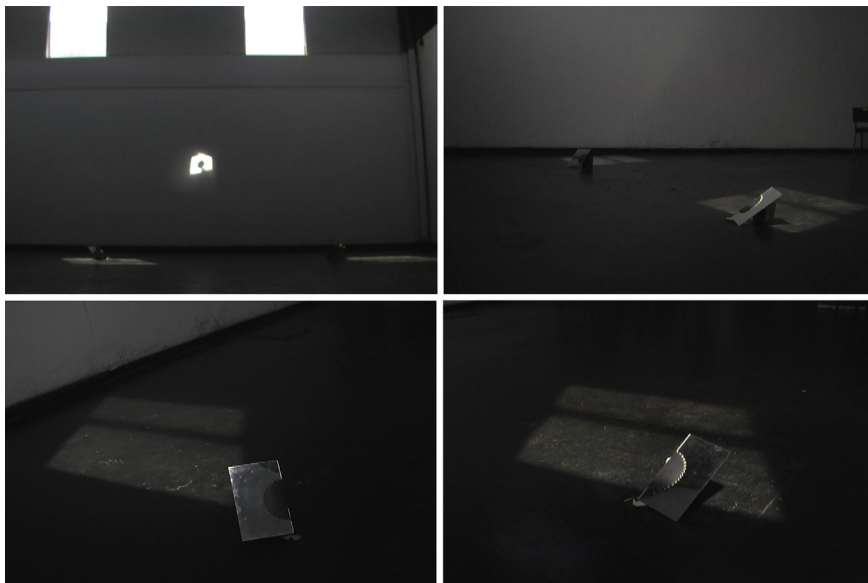


Figura 35. Registro *Momentâneo* (López Pérez, 2012)

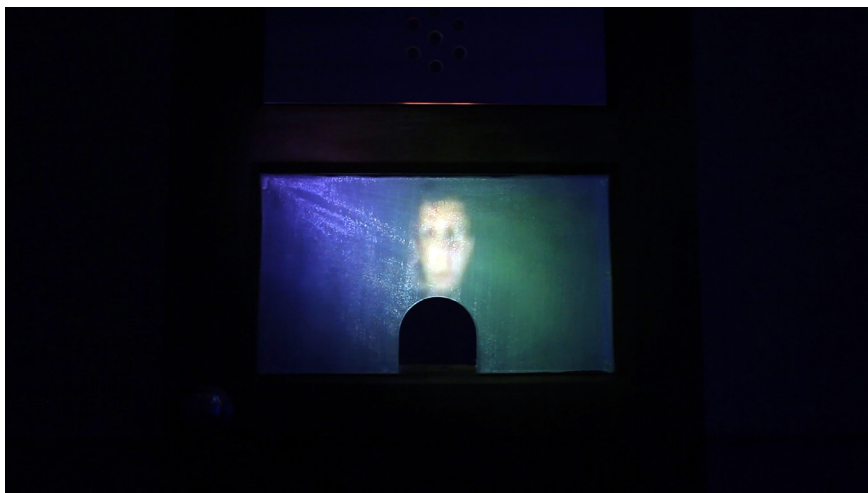


Figura 36. Registro *Silenciar* (López Pérez, 2014)

MÚLTIPLEMENTE PRESENTE

Al comienzo de este capítulo, se mencionó la cualidad vital de Eco, el repetirse a sí misma. Nace múltiple con cada momento y hace de cada instante muchos. Así, en un ahora, hay muchos ecos que componen un canto múltiple. El tiempo opera como este canto: es permeado por una infinidad de posibilidades que cohabitan entre sí.

Este campo de multiplicidades permea muy fuertemente el espacio de los sueños por el hecho de no tener una cronología lineal. El campo onírico nos brinda una importante ayuda para comprender las aberturas temporales en las que se manifiesta la multiplicidad temporal.

Así, en este tiempo conformado por una multiplicidad de eventos heterogéneos, no es posible hablar de un solo orden. Por ejemplo, en la trama de los sueños se manifiesta que, simultáneamente, x sueña con y y y sueña con x . Soñado por aquello que nos sueña. No existe un orden para definir lo que primero se soñó y , por tanto, parecería que el origen es, entonces, el tejido mismo, la multiplicidad, y no una estructura jerárquica.

El hermoso cuento *Las ruinas circulares*, de Borges (1974c), relata la historia de un brujo que tiene un hijo fruto de sus poderes imaginarios. En la narración, el hechicero, “temió que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro” (pág. 454). Por lo tanto, el brujo considera que su hijo es simplemente irreal. Sin embargo, en un momento, el hechicero también descubre que es un simulacro, cuando el mismo cuento menciona que el brujo: “comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (pág. 455). Por tanto, en una primera consideración, aparece una jerarquía en la que el hijo depende del padre, pero no al contrario. Sin embargo, esta jerarquía podría ser circular y el hechicero y el hijo se manifestarían como dos proyecciones que tienen poderes imaginarios. El padre imagina al hijo y el hijo imagina al padre. La jerarquía es quebrada. Aquí está este tejido onírico que podría expandirse más y así pasar a través de cientos de seres que lo crean: w a x , x a y , y a z , z a w , no habría principio ni fin. Además, esta estructura no necesita presentar un orden, w puede proyectar a z y y al mismo tiempo; w puede ser una proyección de x , z o y .

El orden que define un círculo también se rompe y, de esta forma, aparece otro tipo de tejido. En estos sueños se manifiesta una coexistencia y una simultaneidad. Cada uno de estos sueños contiene un tiempo. Más precisamente, los sueños en su conjunto son el tiempo, que se va formando en un gran tejido.

En *Entrelaçando* (López Pérez, 2013)²⁸ trabajo con dos acciones simultáneas. Una tiene lugar durante el día y la otra por la noche. A continuación, un fragmento del diálogo del trabajo:

[*Cenário noite*] Atriz A: *Estou com você aqui do lado.* [*Paisaje Nocturno*] Actriz A: *Estoy contigo al lado.*

[*Cenário dia*] Atriz B: *Eu sei, aqui você também está de meu lado.* [*Escenario de día*] Actriz B: *Lo sé, aquí también estás de mi lado.*

En cada uno de estos escenarios aparecen las mismas dos actrices y tienen comunicación entre los escenarios. En la instalación, cada uno de los escenarios es proyectado a través de un video proyector distinto. Cada proyección se dirige al mismo espejo, donde se mezclan las imágenes. Este espejo funciona como un punto de encuentro de mundos diferentes. Este punto, este túnel que es un camino entre realidades, es un mundo formado también por los mundos que comunica. Esto significa que cada uno de ellos está impregnado por los mundos que interconecta. Así, los escenarios de noche o de día de esta instalación pueden verse también como espejos sobre los que se proyectan otros mundos. El tejido del tiempo permite que este tipo de acciones oníricas tengan lugar.

Ahora, si cada sueño tiene la potencia de proyectar otros sueños, esas proyecciones no van a proyectar solo las otras. Por ejemplo, ¿si w puede proyectar a x , y y z , no podría también proyectarse a sí misma? Como se menciona en *La invención de Morel*:

En la siesta de hoy, como un comentario simbólico y anticipado, vino este sueño: mientras jugaba un partido de croquet, supe que la acción de mi juego estaba matando a un hombre. Después yo era, irremediabilmente, ese hombre (Bioy Casares, 1972, pág. 55).

En la novela, en el sueño que tiene el hombre, se está soñando a sí mismo. Ese mismo hombre podría dormir en ese sueño o despertar en otro. Está saltando

²⁸ Registro en línea: <https://youtu.be/qzAbGAWomsY>

entre sueños y tiempos. Podría brincar entre sueños de tal manera que nunca despertara, experimentando diferentes tiempos en su soñar. Despertar en otro sueño, en otro tiempo, tratando de despertar, pero no puede hacerlo porque cada sueño es tan real como cualquier otro. Todo se revela como una capa de sueños. Caminos infinitos que conducen a todos los lugares, que son los mismos. Caminos rizados y entrelazados entre sí. No hay avance entre ellos. Es andar por el mismo punto, por el mismo lugar.

Este y otros tiempos oníricos pertenecen al soñar y al estar despierto. Esto se comprueba por la existencia de sueños en los que estamos viendo cómo dormimos. Esto significa que ese yo está despierto en otros sueños. Incluso ese yo que veo soñando en un sueño podría despertar en el mismo. Entonces, en ese sueño, ya seríamos dos. Muchos más *yoes* también podrían estar presentes cuando diferentes *yoes* de otros sueños sueñan que están en ese sueño. Por lo tanto, tendría un ver múltiple en este estado onírico. He aquí, entonces, una fuente de multiplicidad.

Al realizar *Silenciar* (López Pérez, 2014)²⁹, los sueños se consideraron como un flujo que alimentaba la instalación. Sueños que son fuerzas que comparten sus caminos de contemplación y silencio. Los dos videos de la pieza, proyectados sobre un espejo, se repiten en español:

*Donde no hay eternidad
sólo un ahora infinito,
permeado por infinidad de horas
siendo silencio, sueño en los causes de esta infinidad
donde soñar es despertar.*

La obra se inspira en el tiempo onírico y también en experiencias en las que no es posible saber si uno está dormido o despierto. El sueño lo impregna todo y puede sentirse siendo el otro. Soy yo, pero yo soy el otro. Estoy dormido, estoy despierto también. Aquí estoy yo durmiendo, pero tú estás despierto. Allí, yo estoy despierto, pero tú duermes.

Esta gran multiplicidad, en la que cada sueño es un tiempo que impregna a los demás, puede explicarse a partir de otras ideas de Borges sobre los caminos bifurcados del tiempo. Son una guía en esta infinidad de mundos.

²⁹ Registro en línea: https://youtu.be/x6v_fH2jRsU

A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades (1974c, pág. 479).

En esta trama, pasamos de camino en camino, de vez en cuando. Todas las posibilidades están presentes, pero en todas ellas somos mortales. Unos tiempos son más cercanos y otros más lejanos. Cada camino está permeado por una infinidad de senderos. Cada tiempo está formado por una infinidad temporal.

Algunos montajes cinematográficos revelan ese tiempo múltiple que es permeado por otros. En ellos se sugiere cómo conviven tiempos heterogéneos entre ellos. Por ejemplo, en la película *Rashōmon* (1950), del director japonés Akira Kurosawa, la trama gira en torno a tres acontecimientos. El primero, un samurái que, viajando con su esposa, fue asesinado por un bandido; el segundo, el bandido y su mujer tienen una relación sexual; el tercero, robaron una daga. La película presenta los testimonios de cuatro de los personajes que presenciaron los hechos: el bandido, la esposa, el samurái muerto (usando un médium) y un leñador. La obra revela que las cuatro versiones son diferentes.

Esto explica por qué una primera lectura de la película puede interpretar la trama como una reconstrucción de hechos históricos que no pueden ser del todo objetivos y precisos, pues depende de la narración que se basa en puntos de vista subjetivos. En esta lectura, los personajes no tendrían acceso directo a la historia real y se limitarían a vivir en un mundo de interpretaciones. Esto quiere decir que la realidad sería absoluta y cada uno de nosotros la ve de forma diferente. Así, para saber qué sucedió, se debe desarrollar un análisis comparativo de los diversos testimonios para reconstruir la verdad absoluta.

Por el contrario, desarrollando otra lectura, también se puede considerar que no es posible la existencia de una sola realidad en la película y que en ella podría haber muchas verdades. Cada una de las versiones narradas por los cuatro protagonistas es cierta y todas conviven simultáneamente. ¿Es posible que, al asumir la vida como un montaje, esto también suceda? En el jardín del tiempo,

todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted

llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo (Borges, 1974c, pág. 478).

Lo importante en estos caminos es la diferencia. Si dos caminos son idénticos esto es irrelevante porque al saltar de uno a otro las cosas son indistintamente iguales. En este caso, si alguien salta allí, de ese otro camino alguien estaría saltando aquí. Pero, cuando los caminos empiezan a mostrar diferencias, es el momento en que la conexión entre los tiempos manifiesta sus potencias. Entonces ese momento en el jardín, en el cual son amigos, reside con el momento en el que son enemigos.

La misma simultaneidad ocurre en *Rashōmon*. Quieren sumergirse en una sola verdad, pero esta define una diversidad de caminos, así como en los sueños y en el tiempo que aquí se trata. Este tiempo coincide con una infinidad de posibilidades en las que somos mortales. Por eso,

*la multiplicidad es tiempo,
ella se reafirma
cuando el tiempo viaja por sí mismo.*

Esta multiplicidad permea *Absent/Present* (López Pérez, 2014)³⁰. En esta obra, el cristal que cuelga del techo, que recibe la luz de dos lámparas, sirve para ver entre los dos mundos que proyectan los bombillos. El cristal los une infinitamente. Desarrolla una abertura, como una ventana entre tiempos interconectados. El cristal “estaba en dos mundos simultáneamente, y, mientras era cargado en uno, estaba quieto en otro, lo que parece claramente absurdo” (Wells, 2018, pág. 44). Pero no tan absurdo en este caso, al contrario, el cristal, el espejo, es el mismo en ambos mundos. Y su relación con los lugares le hace crear diferentes espacios. En ambos mundos es un vehículo de la luz y de la sombra. La claridad y la oscuridad atraviesan el espacio y viajan con el cristal. Todo lo que puede acontecer en un mundo atraviesa ese lente y se proyecta en el otro.

La lente está en ambos mundos de la misma manera que cada uno está también en la lente. Así, los dos mundos recuerdan que no pueden ser únicos. En cada uno de ellos, somos muchos. Estos lentes están en todas partes, enlazando tiempos, como en una cadena sin principio ni fin. Es el hilo que une el tejido

³⁰ Registro en línea: <https://youtu.be/tlBEqTuu1mc>

del tiempo, de hecho, cualquier cosa puede convertirse en este hilo. Aquello que es conectado es mezclado, alternando, con lo conectado.

Entonces es como el tiempo de un sueño, o como estar concentrado en un profundo *déjà vu* en el que ya se ha experimentado todo. Luego, las posibilidades son infinitas y cada una de ellas manifiesta el pasado y el futuro con el que estaría ligado el presente. Así, el tiempo no puede ser continuo, porque salta entre caminos sin una regla determinada.

La última película de Andréi Tarkovski, hace una lectura en la cual es evidente este salto en el que el tiempo es permeado por los diferentes caminos. En *Sacrificio* (1986), Alexander es el personaje principal de una historia en la que se produce un ataque atómico que implica el inicio de la tercera guerra mundial. Alexander, deseoso de cambiar este fatídico destino, está dispuesto a sacrificarlo todo. El primer paso del sacrificio es dejar de hablar y, en el segundo paso, tener sexo con una supuesta bruja. Entonces, el tiempo de la película retorna antes de que ocurriera la explosión, por lo que esta vez no hay un ataque atómico. En el tercer paso del sacrificio, Alexander quema su casa; y en el cuarto y último paso, el personaje pierde la razón y es llevado a un hospital psiquiátrico. Así, él sacrificó todo: su habla, su hogar, su familia y su cordura.

¿Cómo describir esta película? Tarkovski brinda algunas guías para hacerlo cuando escribe: “hay varias lecturas, lecturas diferentes, y ésa era mi intención: no quiero imponer a nadie una solución determinada [...]” (2002, pág. 245). Por lo tanto, al ver la película, considero conveniente evitar interpretaciones metafóricas, porque encierran el peligro de ser cerradas.

Las metáforas a menudo son desarrolladas por un artista para definir una forma correcta de entenderlas, de modo que la obra se convierta en algo a descifrar. No hay interés en lecturas como que Tarkovski “usa la guerra como una metáfora para expresar sus propias ansiedades internas” (Giralt, 1999, pág. 68). Prefiero darle el beneficio de la duda al director y pensar cómo se puede ver la obra sin predefinir lo qué es.

Mi lectura se centra en los saltos temporales que Alexander realiza, viendo cómo él “resbala entre tiempos e identidades para ejecutar su sacrificio curativo, para curar un mundo que ha salido de sus ejes” (Odde, 2009, pág. 85). De esta manera, entre las diferentes formas de ver el acontecimiento provocado por el sacrificio en la película, está la consideración de este tiempo como una escisión abierta en

la que Alexander, evaluando su muerte inminente tras el ataque atómico, salta a una de las otras potencias del tiempo. Como el pasado de cada tiempo está en el presente de los demás, la potencia del arte y el sacrificio permiten a Alexander saltar en un momento determinado a otro instante. Pasa a un camino en el que su muerte aún no se manifiesta.

En este infinito temporal Alexander está vivo y en otro infinito está muerto. Así como el tiempo está permeado por caminos en los que estamos muertos o aquellos en los que nunca hemos estado. Potencialmente, también somos el no ser, nuestra negación; cada momento está impregnado de ausencias y presencias, de las posibilidades que surgen de la interconexión entre el nacimiento, la vida y la muerte.

Como la muerte está en todas las posibilidades de lo que soy, actualmente estoy desarrollándome, considerando, en esta multiplicidad de caminos, distintas declaraciones de voluntad para definir lo que se debe hacer con mi cadáver. Son siete, cada una solo es válida si muero en un día particular de la semana. Así, hay una serie de instrucciones para el domingo, otras para el lunes, y sucesivamente para los otros cinco días de la semana. Las instrucciones tienen cosas en común, pero también se contradicen. Potencialmente, todas ellas son válidas porque puedo morir en cualquier día ¿Haría la muerte original solo a una de ellas? Si en vida son todas verdaderas, ¿haría la muerte seis de ellas falsas? En ese caso, depende de lo que se entienda por verdadero.

El arte tiene la fuerza para construir la realidad y crear mundos, es irrelevante qué día de la semana moriré, lo que importa son las acciones que cohabitan entre sí, que potencialmente lo son todas. Así, incluso después de mi muerte, todos los documentos serán válidos y los tiempos de cada uno de ellos estarán en contacto con los demás tiempos.

Es lo que sucede en la versión de la *Declaração de Vontade* (López Pérez, 2014) presentada en este texto. Incluso si ella está reproducida cuatro veces, cada copia es original. En ese momento, es indiferente ver cada obra reproducida como un reflejo con menos valor, porque cada una es un reflejo de otra. Cualquiera de ellas puede ser más real que otra de las reproducciones (reflejos) dadas las circunstancias. Esto no significa que hayamos encontrado un espejo único; por el contrario, cada reflejo va acompañado de un espejo. Espejo/reflejo como una unidad reproducible.

Este punto es importante en la presente investigación, ya que todas sus obras son reproducibles. Así, buscan ser objetos que ni son únicos, ni pertenecen a un solo lugar. A partir de estas dos cualidades, pretenden desarrollar aberturas temporales. Igualmente, como ya se mencionó en el capítulo anterior, el hecho de que no tengan un solo lugar para instalarse, sino que se les permita caminar por el mundo adaptándose a diferentes condiciones, establece potencialmente una abertura. Hoy instalada aquí, mañana en otro lugar. Como en nuestro tiempo en el presente están el pasado y el futuro, estas obras se encuentran potencialmente instaladas en una multiplicidad de lugares y tiempos. He aquí, entonces, una abertura espaciotemporal, donde habitan estas obras.

Ahora, como este trabajo también es reproducible, puede estar en todos los espacios del mundo simultáneamente. La pieza formaría un tejido de desplazamientos e instalaciones en el tiempo y en el espacio; y ese tejido da cobijo al mundo y lo abre.

Cada una de las versiones de la obra está permeada por otras, por otros caminos, sueños y tiempos por los que ella camina. El jardín descrito por Borges tiene cabida en las piezas: son reproducibles y se pueden instalar en diferentes lugares. Todos los caminos de ausencia y presencia pueden resolverse en este tejido temporal.

En esta multiplicidad la obra deviene nacer y morir. Opera como un organismo vivo que se monta y desmonta, que surge y se extingue, que se construye y destruye. En su surgir está en potencia su desarme, lo que nos devela su tiempo-lineal. Al llevar al extremo su potencial de ser instalada y desinstalada constantemente en infinitud de lugares, muestra que habita un tiempo no-lineal, ya que simultáneamente en un lugar se arma y nace, y en otro se desarma y muere. Se abre múltiplemente al presente.



Figura 37. Registro *Entrelaçando* (López Pérez, 2013)

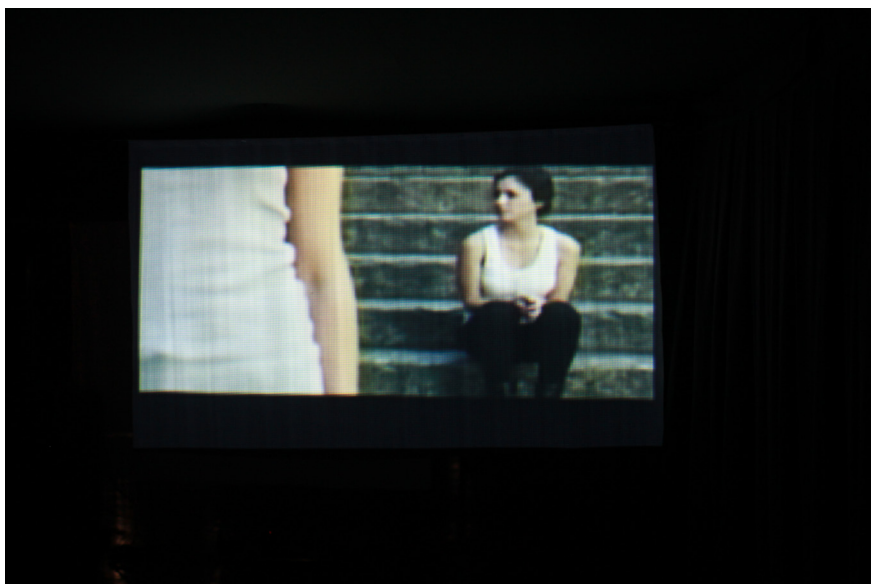


Figura 38. Registro *Entrelaçando* (López Pérez, 2013)

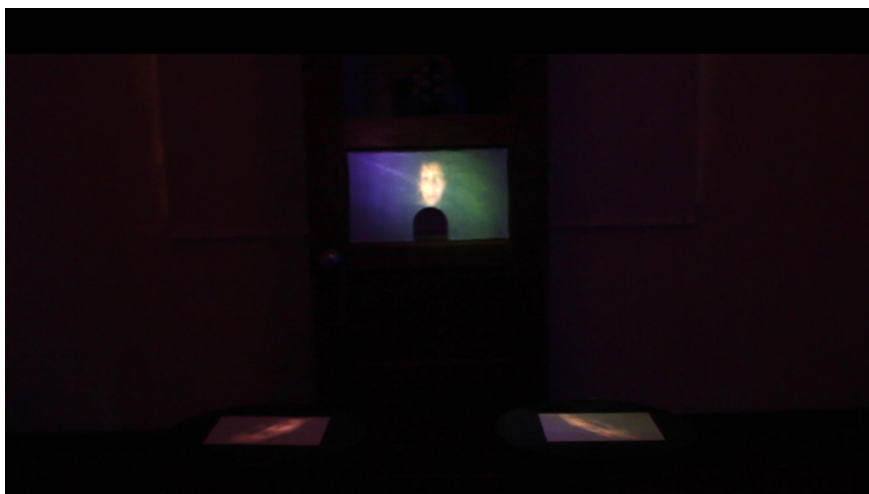


Figura 39. Registro *Silenciar* (López Pérez, 2014)

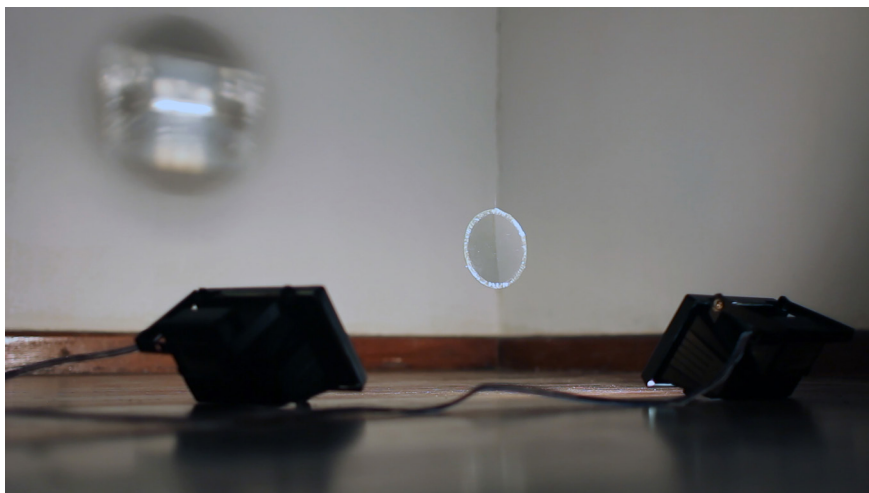


Figura 40. Registro *Absent/Present* (López Pérez, 2014)

EPÍLOGO

Una de las experiencias más relevantes al hacer esta investigación fue ver una y otra vez las relaciones permanentes entre arte y vida. Llegando a considerar de qué manera el material del arte es la vida y el material de la vida es el arte. Para ahondar en este *entre* arte/vida, me valgo de algunos de los otros *entres* que se han mencionado a lo largo de todo el texto. Hacer este análisis es relevante porque en este *entre* arte/vida es donde se sintetiza en sí el potencial creativo para hacer arte y es lo que encuentro en la penumbra luminosa.

A lo largo de este texto se ha manifestado cómo el *entre* de dos entes o acontecimientos se habita al enfrentarnos ante la penumbra luminosa. Vimos cómo se mora en los *entres* de finitud/infinidad, tiempo no-lineal/tiempo lineal, ser/no-ser, devenir muerte/devenir nacer, vida/muerte, luz/oscuridad, cuerpo/alma, artista/espectador, sagrado/profano, mito/rito, soñar/ver-despierto, forma/esencia, interior/exterior, pantalla/proyector, espejo/reflejo y arte/vida.

Durante el texto, mencioné puntualmente tres acontecimientos por los que surge el *entre* arte/vida. En el primero, podemos ver la vida misma como arte, como un acontecimiento único y poético. Cada momento de la vida tiene la potencia de vivirse como arte. Como puede suceder al caminar, al contemplar un atardecer, al escuchar el canto de un pájaro o al ver la sonrisa del ser amado. Esto significa que no es necesario que una obra de arte sea desarrollada por un artista de manera premeditada para que existan las obras de arte. Ver arte en diferentes momentos implica una disposición por parte de quien ve y en este ver el espectador se vuelve artista, artista/espectador. Por eso es tan importante la intención de quien especta. La vida, si la vemos con cierto humor, con ciertos ojos, es una obra de arte en sí. Todo el tiempo se está manifestando ese secreto oculto que comparten. Así, la calle puede verse como una escultura, una instalación o, incluso, como un cielo. Como un acontecimiento definido por las mismas intensidades de una composición artística y poética. De hecho, se puede hacer un esfuerzo sincero por realizar lo menos posible, por producir nada. No trabajar, no hablar, solo dormir, se puede ver como un acto poético.

En el segundo, el espacio de exposición de la obra y el de la vida son el mismo, que es el mismo espacio del espectador. Esto se ve particularmente con la

instalación, donde no hay diferencias entre el espacio de la obra y el de exposición. Así, el espectador no ve la obra desde afuera, sino que debe ingresar a la obra físicamente. La obra se apropia de este espacio y lo hace uno consigo. Definir los límites espaciales del sitio de exhibición, del trabajo y del espectador, se vuelve un imposible. No hay un interior de la obra y un exterior de ella. El espectador habita entre el interior/exterior del trabajo.

En el tercer acontecimiento, quien contempla una obra con el corazón, se sumerge en ella y vive en el mundo propuesto por esta. El artista, al crearla, se vuelve artista/espectador sumergiéndose en el trabajo. De hecho, el espectador, en la experimentación de la obra, construye otro mundo con el acto de habitar el mundo propuesto por ella. Como crear arte es crear mundos, en esta contemplación se crea un mundo en el cual el espectador se puede sumergir y creer en esta creación poética. Esto implica que el ver un arte con unos ojos, al ir viendo una obra, estos ojos se van transformando en la misma contemplación. Si la obra, antes de sumergirnos en ella nos es ajena, al momento de experimentarla, de verla de corazón, ella se devela y el mundo que emerge, se manifiesta vital a nuestra vida, por lo que el mundo de nuestra vida cotidiana es ahora el que se manifiesta ajeno. Al tener como centro de nuestra vida el mundo que estoy experimentando, al habitar la obra de arte por medio de la contemplación, el arte vuelve a equipararse a la vida.

Además, de estos tres acontecimientos mencionados, también encuentro otros en los cuales se habita el *entre arte/vida*, que se han sugerido a lo largo del texto y que, desde el siguiente párrafo, comienzo a señalar puntualmente.

En el cuarto acontecimiento, como estamos en el *entre sagrado/profano*, el arte no obedece a algo divino ajeno a nuestra vida, sino que surge y es la vida misma. El arte devela una materia que tiene potenciales magníficos, mágicos e imaginarios. La materia se manifiesta sacro/profana, y en ella emerge la esencia unificada a la forma, la esencia/forma. No es sagrado porque se esté refiriendo a otros mundos, sino porque está ahondando en los poderes profundos de este mundo. Lo sacro/profano surge del corazón del mundo, de aquello que nos contiene. Al develarse la materia en este *entre sacro/profano*, el arte se vuelve un acontecimiento profano, alejado de interpretaciones sagradas y, así, se vuelve a equiparar con la vida.

Qué es la vida o qué es el arte; por qué vivir o por qué crear arte; cómo vivir o cómo crear arte. En el quinto acontecimiento, realizamos las mismas preguntas ontológicas al meditar sobre lo que es la vida o el arte. Solo es reemplazar la

palabra 'vida' por la palabra 'arte' en una pregunta ontológica y la oración conserva sentido. Lo sorprendente es que las respuestas en ambos casos son totalmente diversas, es decir, no podemos afirmar, sin ser dogmáticos, que una sola respuesta es la correcta. Entonces, una persona puede creer una cosa; pero, probable y afortunadamente, otra creará algo diferente alrededor de lo que son la vida y el arte. De hecho, la respuesta a estos interrogantes sobre la vida se responde con arte y viceversa. Ya conocemos la respuesta a la pregunta "¿por qué vivir?", pues para hacer arte. Y "¿por qué crear arte?", pues para vivir. Decir que tengo una respuesta *absoluta* sería ir en contra de los fundamentos de este trabajo, para el cual los senderos fueron trazados considerando circunstancias dinámicas, e infinita e inevitablemente acuíferas. Sin embargo, puedo cuestionarme sin tener en mente este absoluto, pero sí considerando mi posición actual ante mi trabajo: ¿qué arte intento crear y cómo crearlo? El rumiar estos interrogantes, que se enuncian concretos (pero que son inasibles), me sirve para reconocer a cada momento el arte que realizo. De esta forma, para mí el arte reflexiona sobre la vida y la vida sobre el arte. Esta reflexión, este reflejo se gesta sobre la materia, en el *entre* espejo/reflejo. La vida opera como espejo, en cuanto arte como reflejo y viceversa. Encontramos un acontecimiento donde intuyo el secreto compartido, un ser infinito e inexplicable, que oculta vida y arte.

En el sexto acontecimiento por el cual habito el *entre* arte/vida, recuerdo que el hecho de diferenciar estar despierto o dormido es irrelevante en esta investigación. Estemos despiertos o dormidos, lo que experimentamos en estos estadios es experiencia de nuestra vida. Las visiones que tenemos en sueños o cuando estamos despiertos, es decir, el *entre* soñar/ver-despierto es un espacio desde el que surge material para hacer arte y para vivir. Estar en este *entre* es en sí un acto de arte/vida. Ver arte muchas veces requiere de sumergirse en una contemplación onírica. Debemos dormir despiertos para contemplar algunas obras; es decir, esta contemplación puede ser la misma experiencia onírica que tenemos al estar dormidos.

En mi quehacer artístico, habitando los *entres* enunciados a lo largo de este texto, intento crear arte sembrando desde y en el *entre* arte/vida, para ver cómo maduran estas semillas, para habitar este proceso. Igualmente, en muchas ocasiones, pretendo ver el arte que otros hacen con estos ojos, desde el *entre* arte/vida.

Esta es justamente una de las bellezas del arte: cómo cada uno puede verla escogiendo cómo quiere hacerlo, ver una obra de arte es recrearla e intercambiar

nuevos aires con ella. Dejar que la obra también nos recree. Considero que cada artista define qué arte buscar con el propio; de hecho, cada espectador también lo hace, ve un trabajo de arte buscando ver lo que cree que es el arte en sí, a pesar de que esa misma convicción se altere al apreciar la obra. Tanto en esta búsqueda, que realiza el artista como el espectador, se encuentran nuevas formas de hacer y ver arte. Se recrea la obra. Por lo tanto, decir que solo una visión o interpretación habita en un trabajo de arte es un imposible. De la posibilidad de la recreación surge el arte totalmente abierto al mundo y a la vida. Esta abertura es muy importante en el trabajo desarrollado, por ejemplo, ya creo en la vida diaria y sus rutinas, que también son una invención planeada, principalmente, por otros, fundamentada en ideales y mitos que yo no construí, pero que me atraviesan. Yo quedé limitado a aceptarlos y vivir en función de ellos. Por eso, una de las cosas más bellas del arte es que nos permite crear nuestros propios mundos con sus caminos, climas y topografías singulares. Puede ser que, como en mi caso, estos mundos se basen en la creación de ritos/mitos que procuran resonancias en los *entres* que se vislumbran desde la penumbra luminosa. Puede que sea una tarea artística y, por ende, ontológica, encontrar nuevos *entres* o recrear los enunciados para así ver otras formas en las que la materia y su tiempo nos contienen.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Alonso, M. (Oct-Nov de 2012). El arte contemporáneo y la muerte / Cuaderno del River's End. *M-arte y cultura visual*, 1, 80-85.
- Álvarez Asiáin, E. (noviembre de 2011). De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica. *Eikasia*, 41, 93-112.
- Art in the Twenty-First Century. (2012). *Temporada 6, Episódio 3*. Estados Unidos.
- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Artaud, A. (2007). *Van Gogh: O Suicidate pela Sociedade*. Rio de Janeiro: Achiamé.
- Bachelard, G. (1978). *La dialéctica de la duración*. Madrid: Editorial Villalar.
- Bachelard, G. (1990). *Fragmentos de uma poética do fogo*. Brasiliense S.A.
- Bachelard, G. (1997). *La poética de la ensoñación*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica de México.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Editorial Cactus Serie «Perenne».
- Bioy Casares, A. (1972). *La invención de Morel*. Buenos Aires: Editorial letra e.
- Blake, W. (s.f.). *Auguries of Innocence*. Recuperado el 1 de junio de 2023, de <https://poets.org/poem/auguries-innocence>
- Blavatsky, H. (2004). *A Voz do Silêncio*. San Pablo: Martin Claret.
- Borges, J. L. (1974a). El otro, el mismo. En J. L. Borges, *Borges: Obras completas* (págs. 857-952). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1974b). Elogio de la sombra. En J. L. Borges, *Borges: Obras Completas* (págs. 975-1020). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1974c). Ficciones. En J. L. Borges, *Borges: Obras Completas* (págs. 427-480). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1974d). Otras inquisiciones. En J. L. Borges, *Borges: Obras completas* (págs. 633-778). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Cage, J. (1952). *4'33''*. New York.
- Cage, J. (1973). *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University.
- Calle, S. (2007). *Pas pu saisir la mort*.
- Calvino, I. (1995). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Camus, A. (1985). *El mito de Sísifo*. Barcelona: El Libro de Bolsillo.

- Castaneda, C. (2023). Viaje a Ixtlán. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Chervony, G. (2014). *Registro funeral Georgina Chervony*.
- Clyatt, B. (2012). *Puja Pregnant Seated*.
- Cultura Maya. (s.f.). *Chichén Itza*. México.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Deleuze, G. (1990). *Conversaciones*. Valencia: Editorial letra-e.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1985). *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- DERRIDA, J. (1969). El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. *Ideas y valores*(32/33/34), 5-31.
- Diaz, S. (2014). Arte y pensamiento en Gilles Deleuze: Una experiencia lúdico-estética más allá de la interpretación. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes, Sevilla*(13), 70-78.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ser cráneo*. Bogotá: coleccionesincondición 17.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Epicuro. (2012). *Obras completas*. Madrid: Letras Universales.
- Flusser, V. (1998). Do Espelho. En V. Flusser, *Ficções Filosóficas* (págs. 67-71). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Flusser, V. (2007). *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. (R. Cardoso, Ed.) São Paulo: Cosac Naify.
- Giralt, G. (1999). Images of War in Andrei Tarkovski's The Sacrifice: Four Levels of Meaning. *Film-Historia, IX*(1), 55-70.
- Hanh, T. N. (1998). *A Essência dos Ensinos de Buddha*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Heidegger, M. (1970). El arte y el espacio. *Eco, 122*, 113-120.
- Heidegger, M. (1960). "...Poéticamente habita el hombre...". *Revista de Filosofía, 7*(1-2), 77-99.
- Heidegger, M. (1973). El origen de la obra de arte. En M. Heidegger, *Arte y Poesía* (págs. 37-119). México D. F.: Fondo de Cultura Económica de México.
- Heidegger, M. (1993). *El ser y el tiempo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica de México.
- Heráclito. (1990). Heráclito. En *Os Pensadores Originarios: Anaximandro, Parmênides, Heráclito* (págs. 57-93). Petrópolis: Vozes.
- Herzog, W. (1982). *Fitzcarraldo*.
- Herzog, W. (2010). On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics, 17*(3), 1-12. Recuperado el 1 de noviembre de 2023, de <http://www.jstor.org/stable/40645998>

- Herzog, W. (2015). *Del caminar sobre hielo*. España: Gallo Nero.
- Hijikata, T. (1972). *Hosotan*. Japan.
- Hijikata, T., & Shibusawa, T. (2000). Hijikata Tatsumi: Plucking off the Darkness of the Flesh. *TDR: The Drama Review*, 44(1 (T165)), 49-55.
- Hoffmann, Y. (1986). *Japanese Death Poems: Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death*. Boston: Tuttle.
- Hyman, T. (1976). Solaris. *Film Quarterly*, 29(3), 54-58.
- Judovitz, D. (1987). Rendez-vous with Marcel Duchamp: Given. *Dada/Surrealism*, 16, 184-202.
- Kabakov, I., Tupitsyn, M., & Tupits, V. (1999). About Installation. *Art Journal*, 58(4), 62-73.
- Kandinsky, W. (1900-1910). *Otoño, estudio*. Rusia.
- Kurosawa, A. (1950). *Rashomon*.
- Li Po. (2008). *El monte Tong*. Recuperado el 1 de junio de 2023, de <http://elmejorpoema.blogspot.com.br/2008/09/li-po.html>
- Lispector, C. (1999a). Os Espelhos. En C. Lispector, *Para não esquecer* (págs. 12-13). Rio de Janeiro: Rocco.
- Lispector, C. (1999b). *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Lissitzky, E. (1995). A. and Pangeometry. En S. Yates, *Poetics of Space: A Critical Photographic Anthology* (págs. 67-75.). Albuquerque: University of New Mexico.
- López Pérez, J. A. (2011). *Fogo de Pixel*.
- López Pérez, J. A. (2012). *Gaivota*. Brasil.
- López Pérez, J. A. (2012). *Momentâneo*. Brasil.
- López Pérez, J. A. (2012). *Vaivém*. Brasil.
- López Pérez, J. A. (2013). *Entrelaçando*. Brasil.
- López Pérez, J. A. (2014). *Absent/Present*. Brasil.
- López Pérez, J. A. (2014). *Declaração de Vontade*. Brasil.
- López Pérez, J. A. (2014). *Silenciar*. Brasil.
- López Pérez, J. A. (2015). *Respirando o Mar*. Brasil.
- Nietzsche, F. (1998). *Así hablaba Zaratustra*. Madrid: Biblioteca EDAF.
- Nietzsche, F. (1999). *El anticristo*. elaleph.com.
- Odde, T. (2009). Time Sickness in Andrey Tarkovski's The Sacrifice. *Canadian Journal of Film Studies*, 18(2), 66-86.
- Ohno, K. (1981). *Mi madre*.
- Ozu, Y. (1953). *Historias de Tokio*.
- Paa Joe. (2010). *Registro ataúd elaborado por Paa Joe*.
- Pál Pelbart, P. (2004). *O Tempo Não-Reconciliado*. São Paulo: Perspectiva S. A.

- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Rilke, R. M. (1991). *A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. Lisboa: Hiena.
- Rilke, R. M. (2009). *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM Pocket.
- Rivera, C. (2014). *Registro funeral Christopher Rivera*.
- San Agustín. (2010). *Confesiones*. Madrid: Gredos.
- Sartre, J.-P. (2005). *A Náusea*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Sartre, J.-P. (2007). *O ser e o nada: Ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes.
- Sauvagnargues, A. (2013). *Deleuze and Art*. Londres: Bloomsbury.
- Severo, A. (2004). *Consciência Errante*. São Paulo: Escrituras.
- Shankara, A (2010). *Dakshinamurti Stotra*. Adyar: Hinduism Collection.
- Sontag, S. (1988). Artaud. En A. Artaud, *Antonin Artaud: Selected Writings*. Berkeley: University of California Press.
- Tagore, R. (1982). *A religião do homem*. Rio de Janeiro: Record.
- Tanizaki, J. (2007). *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones RIALP, S. A.
- Tarkovski, A. (1972). *Solaris*.
- Tarkovski, A. (1986). *Sacrificio*.
- Tavares, G. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação*. Alfragide: Caminho.
- Uhng Hur, D. (julio de 2013). Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção. *Athenea Digital*, 13(2), 179-190.
- Vallejo, C. (1968). *César Vallejo: Obra poética Completa*. Lima: Francisco Moncloa Editores.
- Vásquez Rocca, A. (2005). Postmodernidad y sobreinterpretación: Lecturas paranoicas y métodos obsesivos de interpretación. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 11(1). Recuperado el 1 de junio de 2023, de <https://www.redalyc.org/pdf/181/18153294013.pdf>
- Verdi, L. (2000). *O butô de Kazuo Ohno: Através das transcrições de aulas, faz-se a síntese das principais características da filosofia do butô de Kazuo Ohno*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Viola, B. (1992). *Heaven and Earth*. Estados Unidos.
- Weissmann, F. (1996). *Grande quadrado vermelho*. Brasil.
- Wells, H. G. (2018). The Crystal Egg, En H. G. Wells, *Lost Mars* (págs. 27-49). Chicago: The University of Chicago Press.
- Worringer, W. (1975). *Abstracción y naturaleza*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Yoshihara, J. (diciembre de 1956). The Gutai Manifesto. *Geijutsu Shinchō*, 7(12), 202-204.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Agamben, Giorgio 15, 43
- Álvarez Asiáin, Enrique 77
- Artaud, Antonin 15, 16, 38, 41, 42, 44, 55, 60, 78, 81
- Bachelard, Gaston 15, 16, 41, 55, 63, 78, 87, 88
- Bergson, Henri 16, 87, 88
- Bioy Casares, Adolfo 16
- Blake, William 85
- Blavatsky, Helena 33
- Borges, Jorge Luis 16, 62, 79, 82, 87, 88, 90, 93, 95, 100
- Cage, John 16, 53, 59, 76
- Calle, Sophie 15, 29, 38, 76, 103
- Calvino, Italo 75
- Camus, Albert 15, 23
- Castaneda, Carlos 24
- Chervony, Georgina 45
- Clyatt, Bob 23
- Cultura Maya 41
- Deleuze, Gilles 16, 27, 32, 53, 72, 73, 87, 88, 89
- Derrida, Jacques 26
- Díaz, Santiago 81
- Didi-Huberman, Georges 22, 76
- Epicuro 21
- Flusser, Vilem 22
- Giralt, Gabriel 98
- Hanh, Thich Nhat 54
- Heidegger, Martin 16, 26, 35, 42, 76, 87, 90
- Heráclito 59
- Herzog, Werner 25, 26, 38, 51, 62, 75
- Hijikata, Tatsumi 16, 82
- Shibusawa, Tatsuhiko 82
- Tanizaki, Junichiro 16, 54
- Hoffmann, Yoel 33, 54
- Hyman, Timothy 74
- Judovitz, Dalia 37, 61
- Tarkovski, Andréi 16, 74, 82, 98
- Kabakov, Ilya 78
- Tupitsyn, Margarita 78
- Tupits, Victor 78
- Kandinsky, Wassily 16, 61
- Kurosawa, Akira 16, 96
- Li Po 74
- Lispector, Clarice 16, 55, 64
- Lissitzky, El 76
- López Pérez, José Alejandro 25, 27, 34, 40, 42, 45, 53, 54, 59, 60, 61, 63, 64, 72, 75, 79, 88, 89, 94, 95, 97, 99
- Marful, Alonso 29
- Nietzsche, Friedrich 15, 21, 32
- Tagore, Rabindranath 15, 37, 41
- Odde, Thomas 98
- Ōno, Kazuo 15, 16, 24, 25, 27, 35, 38, 91

Ozu, Yasujirô 15, 34, 38, 90
Paa Joe 45
Pál Pelbart, Peter 29, 89
Rancière, Jaques 88
Rilke, Rainer Maria 51, 81
Rivera, Christopher 45
San Agustín 16, 87
Sartre, Jean-Paul 22, 33
Sauvagnargues, Anne 35
Severo, André 77
Shankara, Adi 72
Sontag, Susan 60
Tavares, Gonçalo 22
Uhg Hur, Domenico 89
Vallejo, César 19, 74
Vásquez Rocca, Adolfo 59
Verdi, Maria Ligia 24
Viola, Bill 15, 16, 27, 38, 91
Weissmann, Franz 76
Wells, Herbert George 97
Worringer, Wilhelm 15, 36
Yoshihara, Jirô 16, 78

PENUMBRA LUMINOSA:
Exploración de la materia
y su Tiempo desde el *entre*

Se diseñó y diagramó en la
Editorial Universidad Nacional de Colombia.

En su composición se utilizaron caracteres
Fontin y Rotis Serif.

En *Penumbra luminosa: Exploración de la materia y su Tiempo desde el entre*, José Alejandro López Pérez parte de dos certezas que tiene como ser humano: que es mortal y que hay un presente. Al sumergirse en estas condiciones con la intención de crear arte, se devela que la mortalidad (finitud) se abre a la infinitud. En esta abertura, se devela un *entre* finitud-infinitud que emerge de la materia como una penumbra luminosa. Se ve que esta penumbra surge también en el encuentro entre otros entes o acontecimientos: vida y muerte, cuerpo y alma, arte y vida, artista y espectador, sagrado y profano, forma y esencia, interior y exterior, espejo y reflejo, entre otros.

Para las anteriores reflexiones el autor relaciona meditaciones artísticas y filosóficas, valiéndose de su obra artística. Esto permite ahondar no solo en la exposición de sus obras como resultado, sino también en los procesos que las gestaron. Es decir, conlleva a una visión amplia al realizar crítica de arte.

Este texto está dirigido a personas interesadas en el arte contemporáneo que procuran una crítica transversal entre la filosofía y el arte, y entre la exposición de la obra y su proceso de creación.