



Universidad de Granada



TFM Trabajo de Fin de Máster

Título:

La Máscara: Reunión del Objeto y el Sujeto
La máscara como herramienta plástica para reunir al símbolo y su hacedor

Autor: Juan Bautista Climént Palmer

Tutor: Francisco Caballero Rodríguez

Línea de Investigación:

Dibujo y Arte Contemporáneo
Departamento de Dibujo

Convocatoria: Septiembre

Año: 2018

TFM Trabajo de Fin de Máster

Título:

La Máscara: Reunión del Objeto y el Sujeto

La máscara como herramienta plástica para reunir al símbolo y su hacedor

Autor: Juan Bautista Climént Palmer

Tutor: Francisco Caballero

Línea de Investigación:

Dibujo y Arte Contemporáneo

Departamento de Dibujo

Convocatoria: Septiembre

Año: 2018

Índice

Resumen	3
Hipótesis	4
Objetivos generales	4
Objetivos específicos	4
Metodología	5
Introducción	11
Sobre los conceptos y palabras clave	17
Capítulo I: La Máscara y el Símbolo vivos, su función en la cosmovisión animista	20
1.1 Una aproximación a la cosmovisión animista	20
1.2 El Símbolo Mágico	26
1.3 La Máscara que desenmascara	30
Capítulo II: La Máscara y el Símbolo truncados por la razón, su socialización en plataformas convencionales del arte contemporáneo	38
Capítulo III: La Máscara y el Símbolo en el Limbo, su socialización en una ceremonia no institucionalizada	64
Conclusiones	86
Bibliografía	90
CV del autor	92

Resumen

Esta investigación teórico-práctica va encaminada a experimentar la máscara como herramienta plástica para reunir al sujeto y al objeto. El trabajo se preconcebe como una instalación escultórica en papel maché intervenida con dibujo performativo en el cual el dibujante portará una máscara-símbolo que tendrá por finalidad fundir la figura del sujeto creador con la del objeto artístico. En lo teórico, estudiaremos referencias del uso de la máscara en contextos rituales tradicionales arcaicos, y, a su vez, el uso de la máscara en las plataformas del arte contemporáneo. Veremos como en el primer caso la máscara cumple una función como símbolo mágico, activado por la intuición que se facilita por medio del ritual colectivo, tornándose el objeto artístico en un sujeto vivo. En el segundo caso, veremos como la máscara al ser insertada en las plataformas del arte contemporáneo, con el que nos sentimos más familiarizados, homogeneiza su función como un símbolo ya no mágico, sino meramente intelectualizado, al ser explicado racionalmente, y no vivenciado intuitivamente, lo que ocasiona una separación entre el sujeto y el objeto.

Abstract

This theoretical-practical research is aimed at experiencing the mask as a plastic tool to bring the subject and the object together. The work is preconceived as a sculptural installation in papier mache intervened with performative drawing in which the artist will carry a mask-symbol that will have the purpose of fusing the figure of the creative subject with that of the artistic object. In theory, we will study references of the use of the mask in archaic traditional ritual contexts, and, in turn, the use of the mask in the platforms of contemporary art. We will see how in the first case the mask fulfills a function as a magic symbol, activated by the intuition that is facilitated through collective ritual, turning the artistic object into a living subject. In the second case, we will see how the mask inserted into the platforms of contemporary art, with which we feel more familiar, homogenizes its function as a symbol no longer magical, but merely intellectualized, rationally explained, and not experienced

intuitively, which causes a separation between the subject and the object.

Palabras clave

Máscara, Símbolo mágico, Símbolo intelectual, Juego

Key Words

Mask, Magic symbol, Intellectuallized symbol, Play

Hipótesis

La máscara puede ser una herramienta plástica efectiva para reunir al artista y al espectador con la obra plástica, rompiendo barreras que se generan entre el sujeto y el objeto en los rituales convencionales del arte contemporáneo.

Objetivos generales

Experimentar la máscara como herramienta plástica para reunir al sujeto y al objeto, desde su creación y producción, hasta las diversas posibilidades de difusión social en plataformas tanto institucionales como no formales. Aspiramos generar no nada más un producto plástico, sino, con el uso de máscaras, replantear una ceremonia efectiva en la que colectivamente vivenciamos intuitivamente la percepción de una realidad unitaria.

Objetivos específicos

- Distinguir la cosmovisión animista de los pueblos arcaicos y la cosmovisión materialista de la sociedad globalizada actual
- Comprender la función del símbolo en cada una de estas cosmovisiones.
- Deslindar el símbolo intelectual de la cosmovisión materialista y el símbolo mágico de la cosmovisión animista
- Comprender la Máscara como símbolo mágico insertado en la cosmovisión animista
- Argumentar, a través de la comparación de las máscaras tradicionales de las sociedades arcaicas con el uso de la máscara en la sociedad globalizada, el fenómeno de objetivación de lo subjetivo en el llamado “Mundo del Arte”

- Reconocer el tipo de pensamiento que predomina en las plataformas artísticas convencionales a nivel global
- Identificar la viabilidad de ejercer como artista con un pensamiento animista dentro de las plataformas artísticas convencionales a nivel global
- Hermanar el pensamiento materialista y el animista en el ejercicio plástico
- Dilucidar o encontrar posibles soluciones para generar rituales efectivos en que se pueda introducir la cosmovisión animista en la sociedad materialista

Metodología

Este trabajo es una investigación cualitativa que recurrirá a los siguientes métodos:

-Método empírico o inductivo:

A través de este método es que la psicología del siglo XX ha confirmado la existencia de arquetipos y símbolos universales. Surge de la comprobación de un fenómeno en particular y llega a la generalización, repitiendo su característica tiende a universalizar su afirmación.

Método experimental:

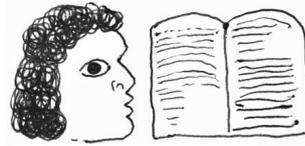
A través del proceso de elaboración plástica personal su difusión social, pondré en práctica el marco teórico desarrollado en este trabajo.

Estrategia de producción y difusión:

En esta investigación, nuestro objetivo es experimentar la máscara como herramienta plástica para reunir al sujeto y al objeto primeramente, desde el proceso solitario de creación en el que participan dos protagonistas: el artista (sujeto) y la materia bruta con la que trabaja (objeto); Segundo, observaremos qué función cumple la máscara al difundirse socialmente dentro de una ceremonia habitual en cualquier plataforma convencional del arte contemporáneo, entiéndase, galerías, museos, espacios institucionalizado, etc.; Y tercero, aspiramos hallar una difusión y socialización de la máscara que preserve su función tradicional como símbolo mágico a través de una ceremonia no institucionalizada.

A estos procesos, junto a otros necesarios para que se realice la investigación, los resumimos y signamos de la siguiente manera:

1) Investigación teórica



2) Símbolo mágico vivenciado en soledad (el artista en el taller)



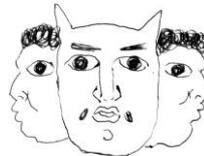
3) Símbolo socializado intelectualmente (la máscara difundida en una plataforma

institucionalizada)



4) Símbolo socializado mágicamente (la máscara difundida en una ceremonia

lúdica no institucional)



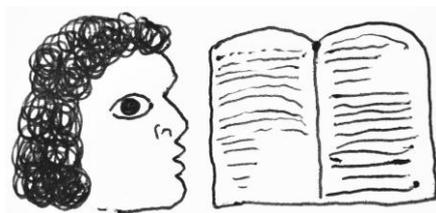
5) Presentación y exposición final del trabajo escrito



Calendario
-2018-

ENERO	FEBRERO	MARZO
		
ABRIL	MAYO	JUNIO
		
JULIO	AGOSTO	SEPTIEMBRE
		

Introducción



“Sweet is the lore which Nature brings,

Our meddling intellect

Mis-shapes the beatous

Forms of things:

We murder to dissect”.

-William Blake.

Esta investigación teórico-práctica va encaminada a la realización de una instalación escultórica en papel maché intervenida con dibujo performativo. La instalación se la preconcebimos como un altar en el cual me situaré “camuflado” portando una máscara y un traje hechos igualmente en papel maché, con total semejanza a las esculturas, fundiendo así la figura del sujeto con la del objeto. Rodeado de símbolos, vestido de símbolo, y siendo símbolo, será entonces que ejecute la acción de dibujar símbolos en su máxima simpleza gráfica.

Nuestro objetivo plástico, es pues, el de generar una obra-símbolo que implique un proceso en el que el artista (sujeto) se encuentre unido mental y sentimentalmente con la materia maleable con la que trabaja (objeto). Para ello, la máscara puede resultar una poderosa herramienta ya que su función intrínseca es la de ser portada por un sujeto vivo que inevitablemente confiere cualidades de sujeto al objeto.

En lo teórico, estudiaremos referencias del uso de la máscara en contextos rituales tradicionales arcaicos, y, a su vez, el uso de la máscara en las plataformas del arte contemporáneo.

Veremos como en el primer caso la máscara cumple una función como símbolo mágico, activado por la intuición que se facilita por medio del ritual colectivo, tornándose el objeto artístico en un sujeto vivo.

En el segundo caso, veremos como la máscara, no importando su origen, al ser insertada en las plataformas del arte contemporáneo, con el que nos sentimos más familiarizados, homogeniza su función como un símbolo ya no mágico, sino meramente intelectualizado, al ser explicado racionalmente, y no vivenciado intuitivamente, lo que ocasiona una separación entre el sujeto y el objeto.

Uno de los constantes retos que se plantea el arte contemporáneo es el romper la barrera entre el objeto artístico y el espectador, lo que implica de antemano, que se rompa la misma barrera entre el objeto artístico y su propio creador, el artista. Observamos una trinidad separada, aparentemente, que anhela religarse como unidad: artista-objeto-espectador. Veremos, a lo largo de esta investigación, que para lograr esto no se requiere añadir ningún conocimiento, se trata, más bien, de un cambio de punto de vista, un cambio de cosmovisión. En su reciente y lúcida publicación *Creación y pensamiento hacia un ser expandido: Reflexiones sobre los límites del yo en el arte contemporáneo*, Ana Adell ofrece un panorama de artistas actuales que sostienen la milenaria búsqueda por expandir la identidad corpórea, el yo, rompiendo los límites del cuerpo material al internalizar la realidad externa, a la vez que se impregna el exterior de su realidad interna. Así, describe la labor de estos artistas: *“Nos hacen flotar en un limbo, donde todo concepto es tránsito, donde nada puede fijarse: el sujeto y el objeto, el interior y el exterior, lo físico y lo imaginario devienen conceptos intercambiables. Son obras que otorgan una densidad al espacio, en las*

que el aire y la luz se hacen visibles manifestándose sin solución de continuidad con nuestro organismo, haciéndonos partícipes de una misma textura con el hábitat, como un feto en el útero.” (2013, p.185).

Lo que nos ocupa a nosotros, es que lograr la reunión del sujeto creador o perceptor con el objeto percibido, no recae tan solo en las manos y creatividad del artista, sino en el contexto ceremonial y ritual en el que se inserta. Por esto, aunque el artista genere obra de carácter simbólico tradicional que posea una utilidad inicialmente intuitiva, mágica, y ritual, es recibida por el público de nuestra sociedad de manera intelectualizada, explicada, objetiva y no subjetiva, muerta y no viva, pues su símbolo deja de ser la expresión de una energía vivenciada a través de un ritual, tornándose en una representación, explicada racionalmente, de la existencia de esa energía. El artista se ve insertado en rituales y ceremonias para validarse socialmente como un artista profesional, delimitadas por una cosmovisión materialista del Universo que caracterizan a la población globalizada. Resulta esclarecedor contemplar una máscara siendo utilizada en un ritual de un pueblo tradicional como las ceremonias de la Gelede del pueblo Yoruba en Nigeria. En sus ritos, hay un vínculo entre los seres vivos y la materia bruta, o más bien, no hay separación alguna. Marc Augé, en su obra *Dios como Objeto*, señala sobre este pueblo: *“Entre el cuerpo de los hombres y el cuerpo de los dioses, entre el cuerpo y el objeto, entre el objeto y el esclavo, entre el esclavo y el rey, entre el antepasado y el dios, las transferencias son incesantes. La actividad ritual trata incansablemente de pensar en términos de continuidad la cosa y el ser, el dios y el hombre, el muerto y el vivo...”*. (1998, p. 61) Pero sus ritos, tal como los nuestros, son productos en el fondo, de su concepción del universo: Ellos lo perciben como Sujeto Vivo, por lo que generan un arte Vivo; Nosotros lo percibimos como un Objeto Muerto, un objeto de estudio con el que consecuentemente, generamos un arte muerto. En cualquiera de nuestras ceremonias que llamamos arte, pongamos por ejemplo, una exposición de obra plástica,

tratamos de diseccionar el arte para su estudio y análisis, lo colocamos frente a nosotros, y claro, no sabemos qué hacer ante ese muerto más que pretender validarlo al escribir sobre él, pretender comprenderlo y pretender explicarlo con palabras, tal como hacemos con el mundo que nos rodea. Y, aunque el artista se esfuerce, vista su obra, la baile, la aviente al espectador, lo acaricie o lo agreda, la barrera está ahí, insertada en nuestras cabezas: el objeto artístico por un lado, y nosotros, sujetos que anhelamos sentirnos vivos, por el otro.

En su libro, *Teoría del Dibujo, su Sociología y su Estética*, el pensador peruano Juan Acha anuncia que *“hemos hecho del arte un simple asunto intelectual: el de saber manejar conocimientos de la historia del arte”*. (2009, pág. 82). Consecuentemente, los rituales humanos se han visto agresivamente empobrecidos. Señala más adelante: *“habría que preguntarse hasta qué punto constituye una anomalía esto de habernos convertido en voyeurs y sufrir la consecuente pobreza de acciones humanas. Fisgoneamos y nos abstenemos de actuar. Nuestra participación tiende a ser únicamente visual”*. (pág. 112).

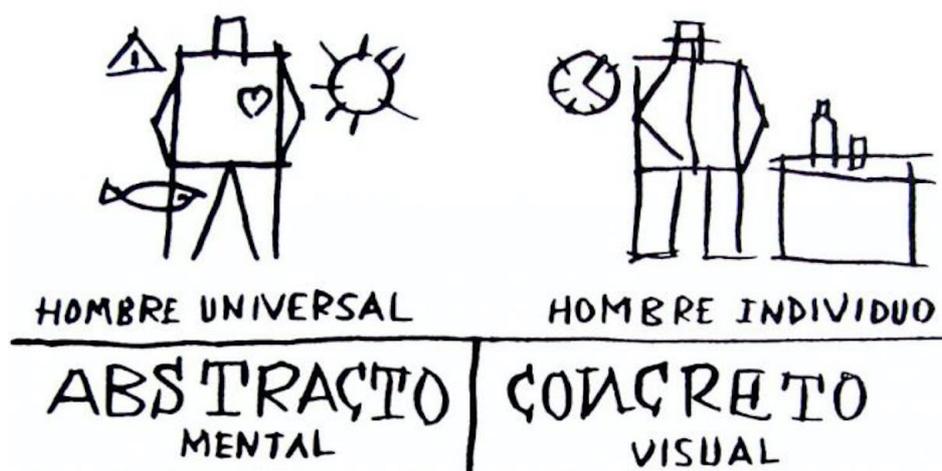
Numerosos autores, teóricos, literatos, artistas, etc., han expresado la intención de reunir los aparentemente opuestos sujeto y objeto, aunque esta dicotomía se enuncie de diversas maneras:

La Vida y la Muerte

Lo Eterno y lo Temporal

Lo Celestial y lo Terrenal

Para el pintor Joaquín Torres García, el hombre verdaderamente universal acapara armónicamente dos polaridades de una misma realidad: La Abstracta y la Concreta.



Torres García, Detalle de La Tradición del Hombre Abstracto. Recuperado de:

<https://lifestyle.americaeconomia.com/articulos/torres-garcia-la-maldicion-del-pintor-uruguayo>

Las maneras de expresarlo son diversas, pero el objetivo es el mismo: Poseer una visión (cosmovisión) de continuidad y unidad del Universo, en el que las cosas aparentemente opuestas se complementan al engendrarse una a la otra. De ello podría depender nuestra propia sobrevivencia, pues esta acción implica concebir Vida en la Muerte.

Esto resulta una posible explicación del porqué lo más usual en los colectivos humanos, en los más recónditos y diversos rincones del mundo, exceptuando la anomalía del materialismo que impregna al mundo globalizado bajo el sistema económico capitalista de hoy, optan naturalmente por una cosmovisión animista del Universo, generando una identidad Universal y no meramente local (como el egoísta nacionalismo contemporáneo), pues se reconocen como seres situados en el Universo, concebido a su vez como un organismo Vivo, sustancial y eterno, que al irradiarse se manifiesta ante nosotros en innumerables formas matéricas temporales, es decir, en símbolos.

Cuando los humanos concebimos Vida en la Muerte, jugamos nuestro papel tradicional como transmisores y receptores de Vida. Este proceso inicia en nuestra percepción interna del mundo exterior, y lo solemos manifestar confiriendo al objeto un carácter de

sujeto a través del arte. Para Marc Augé, este hecho significa proponer una solución de continuidad absoluta entre la materia y lo vivo (p.31).

El hombre contemporáneo queda perplejo ante el arte de los pueblos tradicionales que insertan rostros y rasgos anímicos en gran parte de los objetos que les rodean, tanto de uso ritual como de uso cotidiano. Inmerso, consciente o inconscientemente, en una estructura de pensamiento derivada del racionalismo científico y expresada en nuestra latente cosmovisión materialista del Universo, confiere a estos pueblos un carácter iluso e inocente, sin percatarse de que allí donde juzga puede residir su propia sobrevivencia, encontrando Vida en la Muerte –Sujeto en el objeto- la misma Vida que buscan numerosas instituciones científicas respaldadas millonariamente como la NASA, en planetas situados en galaxias a millones de años luz de nuestro hábitat. Para estos pueblos, en cambio, la Vida está al alcance de nuestras manos; esas manos capaces de construir y usar un cuchillo para matar y seguir vivos, esas manos que alzan su techo protegiéndose de las adversidades, y seguir vivos, esas manos que con el cincel esculpen en la madera el rostro de una Vida que sobrepasa nuestra percepción material, y seguir vivos.

Esta investigación se centrará en el uso de la máscara como una herramienta efectiva para conseguir la armonización de los opuestos, y para ello será crucial comprender su función primal en el contexto de las poblaciones tradicionales arcaicas: la de ser un símbolo mágico. De hecho, veremos que símbolo y máscara, son una sola y misma cosa, pues en la cosmovisión animista, todo lo que se manifiesta a nivel perceptible es tan sólo la corteza, un símbolo, de una realidad profunda no manifestada en su totalidad. Por este motivo, hemos de definir en el **primer capítulo** en qué consiste el pensamiento simbólico de una población tradicional con cosmovisión animista, esto es, con la percepción de un Universo Vivo (Universo Sujeto), y cómo se define la máscara como símbolo en sí. La misma perspectiva materialista con la que solemos percibir la realidad, nos lleva a reducir nuestra concepción de

símbolo a una representación intelectual de una imagen signo que sustituye a un objeto o concepto. Para acercarnos a la perspectiva tradicional del símbolo y la máscara, uno de los teóricos que estudiaremos será el simbólogo Federico González Frías, fundador del Centro de Estudios Simbólicos en Barcelona y Zaragoza. Su obra escrita es una ardua labor por redefinir en el lenguaje objetivo y racionalista de la Academia la función tradicional subjetiva y vivencial del símbolo. Para él, *“el símbolo es realmente una energía-fuerza que representa verdaderamente lo que es el ser o la cosa simbolizada, y no una “alegoría” de ella”*. Y ejemplifica: *“Para los huicholes el venado es el peyotl, y ambos elementos son idénticos puesto que traducen exactamente el mismo tipo de energía cósmico que los ha conformado, y que los hace equivalentes, ya que ella se manifiesta tanto en el animal como en la planta; los cuales obedecen principios comunes, o mejor, el mismo principio relacionado con el sacrificio y con la sangre, conceptos que ligan el venado y al peyotl- y a las ceremonias con ellos vinculadas- a la muerte y a la regeneración: transformación que por otra parte también sufre y ritualiza la tierra en la época de la sequía con su agonía y la posterior resurrección que proclaman las lluvias.”*. (El Simbolismo Precolombino: Cosmovisión de las Culturas Arcaicas, 2016, p. 88).

Estudiaremos referencias de pueblos arcaicos en que la máscara juega un papel crucial como símbolo, es decir, como intermediario entre el mundo de los Vivos y el mundo de los Muertos. No pretendemos un estudio minucioso de la máscara en cada cultura, sino ilustrarnos con una diversidad de formas culturales, que pese a mostrarse superficialmente diferentes, expresan en esencia algo universal. Citaremos el ritual de la Tigrada del pueblo de Chilapa Guerrero, la danza con máscaras del pueblo Dogón en Malí, los rituales de la Gelede de los Yorubas en Nigeria, y las máscaras de los ancestros del pueblo Kwakiutl en Canadá.

Otro autor que nos ayudará a esclarecer la relevancia en la búsqueda de la armonía entre las polaridades aparentemente opuestas, es el pintor uruguayo Joaquín Torres García,

quien consideraba que una cultura es un conjunto humano que relacionando lo abstracto a lo concreto, halle su unidad de vida en las leyes universales (Tradición del Hombre Abstracto, 1939). Para Torres García, el artista, como cualquier ser humano, si anhela encontrar la Vida ha de generar una identidad fuera del yo egoico sujeto a las leyes sociales e históricas temporales, lo que llamó Hombre Concreto, y más bien expandirse a una identidad que se identifique con la Leyes Universales atemporales y eternas. Al hombre que reconoce su ego como una manifestación microcósmica, espejo del macrocosmos del Universo, lo llamó Hombre Abstracto: “El Hombre de todos los tiempos”.

En el **segundo capítulo**, observaremos como se comportan la máscara y el símbolo al ser insertados en ceremonias de una sociedad con cosmovisión materialista, entiéndase, una sociedad que percibe un Universo muerto (Universo Objeto). Y dado que el autor de esta investigación se reconoce inmerso en este contexto -pese a sus propios sentires y pensares- como integrante de la “tribu materialista”, será en este capítulo que desglosará su proceso plástico personal llevado a cabo en la soledad del estudio para después ser expuesto en una plataforma convencional de arte contemporáneo y ver cómo se comporta el símbolo socializado de esta manera. En la soledad del taller, nos concentraremos en el proceso plástico e intuitivo al ejecutar el símbolo en todos sus modos de expresión: primero, al manifestarse en la construcción plástica de la máscara; segundo, al ser la máscara vestida por el individuo creador; y por último, al estar así unidos el sujeto vivo y la materia bruta, permitir a este nuevo ente sujeto-objeto expresarse con la máxima revolución de síntesis del pensamiento humano: El Dibujo.

A la par que llevamos a cabo en soledad nuestra búsqueda plástica para reunir al creador de símbolos con el símbolo representado, repasaremos la obra de diversos artistas contemporáneos que, pese a la lucidez y efectividad de su proceso plástico personal (solitario) -que los acerca a la experiencia vivencial del símbolo tradicional a través del uso

armónico de la razón y la intuición- se ve interrumpida la socialización de esta experiencia intuitiva al insertar su obra en los rituales colectivos a los que estamos habituados para experimentar el arte en nuestra sociedad. Así sea una exposición de pintura religiosa en una galería, o de arte político en un museo, o un dramático *performance* en la vía pública, todas las formas en las que expresamos el arte y el símbolo se someten a la intermediación del lenguaje racionalista para ser “validados” y reconocidos como profesionales. Esto se debe a que consideramos el lenguaje racional el camino a la verdad (aún creyendo que la verdad no exista, pues como bien sabemos, esto es afirmar otra verdad), y sin importar que el individuo artista crea o no en la efectividad de este lenguaje.

Si una vez los artistas se sintieron oprimidos y faltos de Libertad por la negación de la materia que imponía el idealismo platónico que promovió agresivamente la institución de la Iglesia Católica –negación de las cosas temporales: la sensualidad, el erotismo, lo corporal, las flores, etc.- hoy, el artista se encuentra igualmente preso por la negación a concebir un espíritu vivo que impregna la materia que nosotros como sujetos vivos percibimos, y que responde por igual, a la institucionalización del pensamiento materialista a nivel global.

La tendencia del pensamiento occidental, como la historia nos lo enseña, es inclinarse a un lado o al otro de la balanza, hacia la tesis idealista que niega la materia (el sujeto que niega el objeto), o bien, la antítesis de esta, el materialismo (el objeto que niega al sujeto). Nuestro objetivo en esta investigación es encontrar la armonía entre ambas, y para ello, **el tercer capítulo** lo dedicaremos a buscar una alternativa de socialización del símbolo mágico en nuestra sociedad materialista. Insistimos en la necesidad de prestar atención al ritual social con el que vivenciamos el arte. Usualmente realizamos un ritual racionalizado, como espectadores críticos (o criticones). Nuestro objetivo es generar una ceremonia que, aunque sea un humilde intento entre tantos, sofoque en lo posible el juicio racional y nos permita desvanecernos colectivamente dentro del símbolo como una unidad que no necesita palabras

para comprenderse.

Sobre los conceptos y palabras clave:

Máscara: Así comienzan definiendo la máscara Geneviève Allard y Pierre Lefort en su volumen titulado “La Máscara”: *“El concepto de la máscara, al dar a este término cualquiera de sus significaciones, involucra por lo general una relación de causa a efecto con algo insólito, como si lo natural que nos rodea debiera parecer modificado o transformado”*. (1988, p.13). Desde una perspectiva racionalista, en la que el objeto y el sujeto se encuentran separados, la máscara es un símbolo por ser un objeto que alude a otro que no está presente. En la cosmovisión de los pueblos tradicionales, la máscara es también un símbolo, con una diferencia a nuestra comprensión: para ellos, el símbolo no alude a otra cosa que no está presente, sino que el símbolo ES lo que ante nuestros ojos pareciera no estar presente. La Máscara, como cualquier símbolo, es el medio para que se manifieste lo antes no manifestado.

Esa propiedad de transformación que posee la máscara, conlleva que en su interrelación los objetos y los sujetos tengan la capacidad de expandir, cambiar o intercambiar su identidad individual catalogada y delimitada por la razón.

Símbolo mágico: Ya que Joseph Campbell fue uno de los discípulos de Carl G. Jung, su obra está directamente influenciada por la definición de los arquetipos colectivos que hiciera su maestro, por lo que, a lo largo de esta investigación, citaremos esta fuente directa que nos ayudará a dilucidar el símbolo como algo universal: *“Es un hecho el que ciertas ideas se dan casi en todas partes y en todos los tiempos, y que hasta pueden aparecer de por sí y espontáneamente con entera independencia de la migración y la tradición. No son hechas por el individuo, sino que ocurren y aún irrumpen en la conciencia individual. Lo dicho no es filosofía platónica, sino psicología empírica”*. (Jung, *Psicología y Religión*, 2013, p.21)

Joaquín Torres García, a quien se le ha definido como un artista idealista, platónico, consideraba los símbolos como diversas manifestaciones a nivel matérico (temporal) de un único *espíritu* inmaterial (eterno). De ahí que su comprensión del arte sea inherente a la del simbolismo: “*Arte y simbolismo son la misma cosa. Y ésto sería el arte consctructivo... Un arte construído es un arte simbólico, y simbolista sería el artista que lo practicase... Lo que se ha tomado, pues, por arte decorativo y hasta por ornamento en el arte primitivo y antiguo, vemos que es siempre arte simbólico... Y que ni el uno ni el otro tienen por base, por esta misma razón, la idea de la belleza, sino el expresar algo muy profundo*”. (García Puig, 2008, p.306)

Símbolo intelectual: El propio Joaquín Torres García, hace una distinción necesaria entre el símbolo mágico y el símbolo intelectualizado. Para él, el ejercicio del pensamiento materialista actual ha desvirtuado el símbolo a algo que tan sólo alude o representa intelectualmente a otra cosa que no esta presente, en lugar de tener su potencia mágica de SER lo que representa. Bajo el materialismo, se rompe la cosmovisión total y continua del Universo, en que la identidad de las cosas no es fija.

Juego: Una definición que describe con bastante precisión el ritual social necesario para que los símbolos funcionen de forma mágica, y no intelectual, es la de Juego que aportó Johannes Huizinga en su celebre obra *Homo Ludens: El juego es una acción que se desarrolla dentro de ciertos límites de lugar, de tiempo, y de voluntad, siguiendo ciertas reglas libremente consentidas, y por fuera de lo que podría considerarse como de una utilidad o necesidad inmediata. Durante el juego reina el entusiasmo y la emotividad, ya sea que se trate de una simple fiesta, de un momento de diversión, o de una instancia más orientada a la competencia. La acción por momentos se acompaña de tensión, aunque también conlleva alegría y distensión* (2012, p. 217)

Como vemos, para que el juego y todos sus elementos funcionen efectivamente se requiere de

una voluntad colectiva que permita el arrojio hacia otra lógica que nos saque de las convenciones sociales (a veces, incluyendo nuestra propia comprensión de la realidad). Para que los jugadores ejecuten adecuadamente su papel, tienen que dejar de ser lo que creen ser, y asimilar por completo una nueva identidad. En la esfera del juego nos desprendemos de nuestra identidad egoica y aceptamos el cambio, la posibilidad de SER algo que racionalmente creemos no ser. En este plano, no somos una alegoría de lo que representamos (símbolo intelectual), SOMOS lo representado, un símbolo en su cabal función mágica e intuitiva. Joseph Campbell nos advierte: *“Los gentiles, “los aguafiestas”, los positivistas que no pueden o no quieren jugar, deben ser mantenidos aparte. De ahí las figuras guardianas que flanquean la entrada a los lugares sagrados: leones, toros, o terribles guerreros con espadas desenvainadas. Su función es impedir la entrada a los “aguafiestas”, a los defensores de la lógica aristotélica, para quienes A nunca puede ser B; para quienes el actor nunca ha de abandonarse a su papel; para quienes la máscara, la imagen la hostia consagrada, el árbol o el animal no pueden convertirse en Dios, sino sólo aludirlo. Tales graves pensadores han de quedarse fuera, pues lo que se intenta al entrar en un santuario o al participar en un festival es ser alcanzado por el estado conocido en la India como “la otra mente”,... en el que uno está más allá de sí mismo, embelesado apartado de la propia lógica de autoposición y dominado por la fuerza de una lógica de indiferenciación, donde A es B y C también es B”*. (2017, *Las Máscaras de Dios, Mitología Primitiva*, V1, p. 49-50).

Capítulo I

La Máscara y el Símbolo vivos: Su función en la cosmovisión animista



1.1: Una aproximación a la Cosmovisión Animista:

Pese a que es más lo que ignoramos que lo que conocemos sobre nuestro órgano más complejo, el cerebro, popularmente sabemos de él que, a grandes rasgos, es una unidad dividida en dos hemisferios con sus propias funciones pero siempre en continua comunicación. Sabemos que las funciones de estos hemisferios no se excluyen, se complementan. Esta aparente dicotomía a nivel biológico puede arrojar luz sobre la manera en que percibimos nuestra realidad, tanto en la sociedad materialista globalizada, como en los pueblos arcaicos.

El hemisferio izquierdo, conocido como racional, posee entre sus numerosas funciones la percepción del tiempo, la memoria, el análisis, y la catalogación por medio del lenguaje de la realidad circundante, mientras que al hemisferio derecho, conocido como creativo o irracional, se le asocia con nuestras capacidades creativas, los sueños, nuestra inteligencia espacial, y se caracteriza por no percibir el tiempo ni distinguir las cosas por su nombre, es decir, no procesa el lenguaje. Percibe la realidad como una totalidad, una unidad continua e indivisible, no nombrable ni etiquetable.

“The main theme to emerge... is that there appear to be two modes of thinking, verbal and nonverbal, represented rather separately in left and right hemispheres respectively and that our education system, as well as science in general, tends to neglect the nonverbal form of

intellect. What it comes down to is that modern society discriminates against the right hemisphere”. (Sperry, R. 1973. Recuperado de: <https://owlcation.com/social-sciences/Right-Brain-VS-Left-Brain-Functions>).

El hemisferio racional opera como una herramienta práctica que nos permite reconocer las cosas en una ilusoria individualidad y especificidad, delimitándolas hasta donde nos parezca conveniente y necesario. Por ejemplo: aunque nuestro hígado no sea algo que exista por sí mismo desligado de un organismo al que pertenece, la razón nos permite reconocer esa etiqueta creada por nosotros mismos y concebir al hígado individualmente. Así mismo, el cuerpo humano al que ese órgano pertenece, es a su vez una catalogación específica de nuestra especie a partir de la identificación de elementos específicos que nos distinguen de otros animales.

La famosa sentencia de Kierkegaard lo resume: *“Si me nombras, me niegas. Al darme un nombre, una etiqueta, niegas las otras posibilidades que podría ser. Encasillas a la partícula en ser una sola cosa”.*

Conforme ejecutamos el ejercicio analítico, dividiendo y etiquetando la realidad a nuestra conveniencia a través de nuestro hemisferio racional, es de crucial importancia mantenernos en sana comunicación con nuestro hemisferio creativo (irracional), pues, por más que dividamos y pongamos etiquetas a la realidad, este nos recuerda que originalmente todo lo que hemos nombrado forma parte de una unidad originalmente innombrable, en la que se contienen las infinitas *posibilidades que podría ser* cada cosa.

Reconocemos que el concepto “hígado” forma parte de un organismo más amplio, nuestro cuerpo, al que a su vez hemos catalogado como Humano, diferenciándonos de otras especies. No obstante, a la vez que tenemos la capacidad de distinguirnos y separarnos, a través de la propia razón tenemos la capacidad asociativa de reconocernos en lo otro. Por ejemplo, podemos situar al individuo humano como parte de un organismo social, al grado de generar identidades abstractas, como “ser mexicano” o “ser español”. Si insistimos en el ejercicio asociativo, incrementamos el entendimiento, pues podemos situar el organismo social dentro de un organismo biológico, y, con el uso adecuado de nuestra capacidad de

abstracción, podemos situar el organismo biológico dentro del organismo Universal, el cual siempre nos arroja, con razón, a lo misterioso, a lo innombrable.

Entre las tantas disecciones que hemos hecho de la realidad, se encuentra la separación aristotélica entre los seres vivos y la materia bruta. Una operación mental peligrosa que de no hallar retorno a su fuente original –el estado de gracia de la realidad unitaria percibida por nuestro hemisferio creativo- implicaría la separación entre la Vida y la Muerte sin su debida conciliación. Se pone en riesgo nuestra propia sobrevivencia como especie. Al amputar a través del lenguaje a lo seres vivos –y a nosotros mismos- del organismo matérico del que formamos parte, no queda sino pudrirnos como un hígado despojado del cuerpo al que pertenece.

En los pueblos arcaicos la percepción de la realidad es unitaria. Las categorizaciones realizadas por el lenguaje en el hemisferio izquierdo, siempre vuelven de manera efectiva a la fuente original al ser procesadas como una unidad total en el hemisferio derecho. Sus ritos, ceremonias e iniciaciones garantizan que se cumpla este sano ciclo de conocimiento.

El etnólogo Marc Augè en su obra ya citada anteriormente, *Dios como objeto*, nos dice que ante el asombro que causan a los occidentales pueblos como los Yoruba de Nigeria en que no hay distinción entre seres vivos y materia bruta, es comprensible “*la pregunta que se hacían los primeros misioneros (y algunos etnólogos): ¿Cómo es posible adorar la madera y la piedra?*”. (1998, p. 30)

Recordemos que el idealismo de los misioneros se encuentra estructurado bajo la lógica aristotélica. De hecho, el idealismo católico se caracteriza por su rechazo a la naturaleza, a las cosas matéricas, temporales y por lo tanto mortales. Pese a que apunta hacia una visión unitaria reuniéndose la criatura creada con su creador, considera la negación de las cosas terrenales temporales el camino para llegar al plano Celestial, la Vida Eterna. Evidentemente, para el misionero, la adoración de los objetos temporales por el hombre

arcaico resultan en herejía.

A su vez, la figura del etnólogo que describe Augè es reflejo de la cosmovisión materialista, antítesis consecuente del idealismo religioso. Este, afirma en cambio a la materia, la naturaleza y la mortalidad de las cosas, pero niega toda posibilidad de que la materia bruta se vea impregnada de espíritu vivo, por lo que el trato de culto que dan los hombres arcaicos a “la madera y la piedra”, le es igualmente incomprensible y tachable. En realidad, el hombre arcaico no rinde culto a la madera, ni a la piedra. Al no estar separada racionalmente la realidad de los objetos materiales (lo visible) con la realidad del espíritu de los seres (lo invisible), lo visible se vuelve la manifestación de lo invisible. El tiempo, es símbolo de la eternidad, manifestación visible de lo invisible. El hombre arcaico, en su estado de gracia, puede así adorar la totalidad abstracta y eterna del universo en su manifestación concreta y temporal. A diferencia de las figuras contradictorias de occidente que se inclinan a un lado u otro de la balanza, más allá de optar por la Vida o por la Muerte, posee una cosmovisión que unifica este antagonismo racional.

“Si toda conciencia es conciencia de algo” escribe Augè, *“si toda conciencia pide su objeto, éste no se concibe bien sin la vida que de entrada le confiere la misma naturaleza que el sujeto que cobra conciencia de él”*. (p.31).



Ritual de la Gelede, s.f. Pueblo Yoruba. Fotografía: Beckwith, C. y Fisher, A. Recuperado de:

<http://www.culturesofwestafrica.com/the-gelede-spectacle-of-the-yoruba/#>



Celebración Gelede, s.f. Pueblo Yoruba, Nigeria. Fotografía: David Conelli. Recuperado de

<https://www.thebookbanque.com/tbbnqsociety/gelede-masks>



Máscara Gelede, s.f. Pueblo Yoruba, Nigeria. Fotografía: Larry Dupont. Recuperado de

<https://www.thebookbanque.com/tbbnqsociety/gelede-masks>

Este hombre se proyecta en el Universo sin distinguir al sujeto perceptor del objeto percibido. El acto de contemplación, libre de análisis y etiquetas racionales, le devuelve recíprocamente una imagen total y continua del Universo que habita.

“Si decimos el hombre es el universo, podemos decir la frase inversa; porque, en realidad, el Universo no es más que la proyección del Hombre. Tenemos pues: el Hombre-Universo. Y con esto, y ya desde otro plano, tiene que desaparecer la imagen del hombre en la naturaleza, pues su figura pasa ahora a ser el universo mismo. La imagen del hombre desaparece; en su lugar está la Creación en su totalidad. Y en esa Creación, él está oculto como módulo clave. Y nuestro universalismo constructivo (que se sitúa en el polo opuesto al naturalismo) es lo que quiere darnos: el Hombre-Universo”. (Torres García, *Universalismo Constructivo* V1, 1984, p.223).

La cosmovisión animista, concluimos, se caracteriza por una percepción continua de la realidad, en las que las polaridades encuentran su conciliación en la unidad: La Vida y la Muerte, el Sujeto y el Objeto, lo Terrenal y lo Celestial, lo Temporal y lo Eterno, etc. Consideramos que esta percepción puede resultar una pieza clave para el objetivo de esta investigación: reunir al sujeto artista, al objeto artístico, y al espectador.

La concepción de una realidad continua nos acerca al sentido original de los símbolos, en que el símbolo se encuentra totalmente ligado a lo que simboliza y al sujeto que lo crea, así sea trazándolo espontáneamente con un pincel, o bien portando el símbolo, por ejemplo, como una máscara. El artista a través del cual se expresa el símbolo, se funde así mismo en la identidad profunda de lo que este representa.

1.2: El Símbolo Mágico:

Nos hemos adentrado en la visión continua y unitaria del Universo. Lo que percibimos en el exterior, se proyecta y forma parte de nuestro interior, por lo que la Vida que sentimos palpar en nosotros, impregna el Universo que nos envuelve.

“El tiempo lo crea el pensamiento que es la sombra que cae entre percepción y acción, el espacio lo crea el ego, que es la distancia entre observador y observado. Eliminando el pensamiento y el ego, desaparecen el tiempo y el espacio, y sólo queda la percepción percibiéndose a sí misma...”. (Filosofías del Underground, L. Racionero, 2015 p.83)

En este vaivén continuo sin distinciones, las polaridades se complementan y se engendran una a otra: El Ser es producto del No Ser; lo visible, de lo invisible; la Vida, de la Muerte; lo material, de lo inmaterial; lo temporal, de lo eterno; lo terrenal, de lo celestial, y por supuesto, todo ello a la inversa.

El símbolo mágico, el tradicional, el del Hombre de todos los tiempos, expresa unánimemente esta síntesis entre dos polaridades que originalmente configuran una unidad. Federico González Frías lo define de la siguiente manera: *“El símbolo es el vehículo que liga dos realidades, o mejor dos planos de una misma realidad. Participa pues de ambas: de allí su pluralidad de significados. Para la antigüedad, el símbolo era el representante de una energía-fuerza que permitía la ruptura de nivel, el acceso a otros mundos, o la obtención del conocimiento de diferentes planos de este mismo mundo, caracterizados por distintos grados de conciencia”*. (2012, dicionariodesimbolos.com/simbolo.htm#diccionario).

Para el hombre arcaico, la realidad perceptible, matérica y finita es un libro de símbolos que permite develarnos la realidad inmaterial, eterna e infinita de la que proviene. La Madre Terrenal, es análoga al Padre Celestial, y el arte que produce este hombre arcaico - creador consciente de símbolos inmerso en una realidad simbólica- funciona como una acción mediadora de los dos planos: La materia visible y efímera con la que trabaja el artista manifiesta lo inmaterial y eterno de donde brota. *“Todas las cosas transitorias son símbolos”* decía Goethe, claramente, símbolos de lo intransitorio, lo eterno.

Resultan pertinentes estas palabras escritas por Joaquín Torres García en 1938:

“Dice un sabio contemporáneo, a propósito de los símbolos: En tanto que traducciones

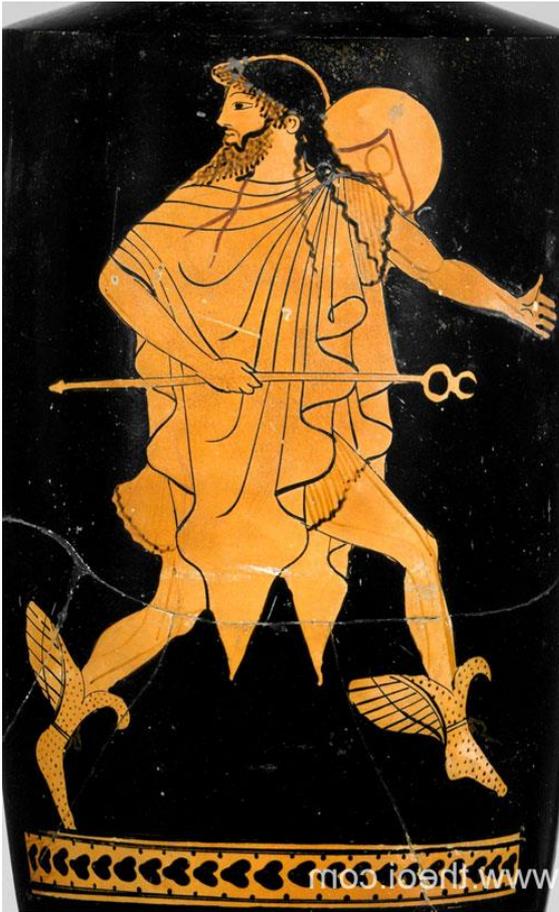
permanentes, los símbolos realizan, dentro de cierta medida, el ideal de la antigua y popular interpretación de los sueños. Pues bien, ciertas intuiciones del artista, ¿no son a manera de sueños? En efecto, si el artista es un creador de símbolos, es porque la forma simbólica es, no solamente algo dentro de la estructura racional, sino aun del alma y de la materia, y surge formada como de una pieza; y de ahí el que tenga, en cierto modo, como un valor mágico, y obre sobre nuestra sensibilidad espiritual, directamente, sin necesidad de interpretación ni lectura; y por todas estas razones, en cuanto a forma, tiene un valor en sí. Este lenguaje simbólico, viviente y bien real, es el más profundo y concreto que pueda expresar el arte; y fue el lenguaje del arte de la antigüedad y de los mal llamados salvajes; más civilizados en esto como en otras cosas de ese orden, que no el prosaico hombre moderno, materialista. Me parece que habría que volver a este arte, pasando del símbolo intelectual al símbolo mágico. No hay que extrañarse si el símbolo ha caído en descrédito, pues hoy se limita a ser como una traducción gráfica o transposición puramente intelectual (por esto no directo), algo sin alma y por esta misma razón sin valor estético. Símbolo que puede traducirse en lenguaje, en idea, no es símbolo tal como lo entendemos. Nuestro símbolo es aquel que viene de la intuición y es sólo interpretado por ella. Algo, pues, ininteligible al pensamiento, y así es que vemos el gran arte. Por esto, un artista, jamás tendrá que poder dar razón del porqué de tal forma". (Universalismo Constructivo, V.I, p.97).

En su manuscrito *La Tradición del Hombre Abstracto*, la Razón es descrita por el propio Torres García como una llave que abre, pero también cierra puertas. Se asemeja a la forma arquetípica de Hermes (quien porta las llaves), intermediario entre el mundo de los dioses y los hombres, o bien, a Elegua, figura clave en la cosmovisión del pueblo Yoruba de Nigeria, quien también es mensajero de los dioses en la tierra y porta una llave que, suelen decir, "te abre o te cierras todas las puertas".

Nuestro pensamiento racional, a la vez que analiza la realidad separándola en formas particulares alejándonos de su realidad esencial, nos permite asociar y reunir lo que antes separamos. Una vez que realizamos racionalmente la asociación de las formas particulares como una Unidad, lo que nos queda es experimentarlo, sentirlo, y de eso se encarga nuestra Intuición. Por esto Torres García no le concede la última palabra a la razón para experimentar la potencia mágica del símbolo. Ella bien puede asociar ideas antes separadas por nuestro propio pensamiento, experimenta el símbolo como una alegoría, en la que la identidad de dos realidades está asociada intelectualmente como una unidad, pero no realiza esto en el sentimiento, no lo experimenta. Quién lo vivencia es nuestra capacidad cerebral Intuitiva.

Curiosamente, tanto Hermes como Elegua son descritos en numerosas historias como caracteres mentirosos. En efecto, en el plano racional de los hombres, la verdad de los dioses -de la que estas entidades son sus mensajeros- puede ser percibida como mentira, y la mentira de los hombres como una verdad irrefutable. Pese a que estos dos símbolos son diferentes superficialmente, ya como Hermes, ya como Elegba, son manifestaciones de una misma fuente o energía arquetípica. Son el puente o la barrera en nuestro camino hacia el Saber inmanifestado, nuestros más leales ayudantes, o nuestros miedos más entorpecedores, como es la racionalidad de Sancho a la locura irracional del Quijote.

A continuación, veremos como la máscara, comprendida a estas alturas como símbolo mágico, es una de las tantas formas en que el arte puede expresar una realidad arquetípica bajo una forma matérica efímera, y conciliar con su intermediación, polaridades aparentemente opuestas como la que nos concierne en este trabajo: El Sujeto (simbolizado en el artista creador y el espectador) y el Objeto (simbolizado en el objeto artístico).



Izquierda: Hermes, s.f, Recuperado de: <http://www.theoi.com/Olympios/Hermes.html>



Derecha: Bamgboye, 1960 aprox., amuleto de Elegua, Nigeria. Recuperado de:

<http://www.thecobbs.com/auction-2015-11-15-lot-187.html>

1.3: La Máscara que desenmascara:

Asentados en nuestra percepción racionalista que se fía del yo egoico como su verdadera identidad, la máscara cubre lo que “somos”. Situados en nuestra percepción intuitiva, la máscara, al contrario, devela nuestra identidad más profunda e invisible, pues ciertamente, es esta la que se encuentra cubierta por nuestra máscara de carne y hueso. Al portar una máscara, más que cubrir nuestro rostro, nos lo quitamos. Rompemos la barrera de la carne, mejor aún, la tendemos como puente al espíritu, al más allá. Quebramos la ilusión

de la separación. Lo no manifestado, ahora se manifiesta, la materia bruta cobra vida y late dentro de nosotros, desaparece también la máscara del tiempo develando su faz eterna.

En el documental *“The Spirit of the Mask”* dirigido por Peter Von Puttkamer, el líder del pueblo Kwakiutl (Canadá), Chief Bobby Joseph, responde en una entrevista: *“When we take the masks to dance they’re more than just intricately carved objects..., they relate to a lot of things we perceive to be in a spirit world that we should acknowledge and understand because that’s where we all head, in the final analysis that’s where we’re going to be. The masks then become almost like snapshots of endless time”*. (1992).



Kwakiutl con máscaras ceremoniales, 1914, Canadá. Foto: Edward Curtis.

Recuperado de: [https://publicdomainreview.org/collections/edward-curtis-photographs-of-](https://publicdomainreview.org/collections/edward-curtis-photographs-of-kwakwakawakw-ceremonial-costumes-and-masks-ca-1914/)

[kwakwakawakw-ceremonial-costumes-and-masks-ca-1914/](https://publicdomainreview.org/collections/edward-curtis-photographs-of-kwakwakawakw-ceremonial-costumes-and-masks-ca-1914/)



Máscara de transformación Kwakiutl, s.f. Canadá. Recuperado de: www.firstpeopleofcanada.com

Como el hígado que resulta más comprensible en el cuerpo que habita, la máscara forma parte de un organismo que unifica varios planos: Al individuo que porta la máscara con su colectivo social, al colectivo con el planeta (lo terrenal), y al planeta con el Universo (lo celestial). Para que funcione a cabalidad, al momento en que la máscara se inserta en un ritual colectivo, la tribu entera debe abandonarse a ella. El que la danza no está solo. No ofrece un espectáculo a espectadores, como solemos hacer nosotros. Una máscara debe envolver tanto a su portador como al que lo contempla, aunque hay pueblos que optan por ser todos portadores físicos del símbolo invocado, como en el ritual de origen prehispánico conocido como “La Tigrada”, celebrado en Chilapa, en el estado de Guerrero, México. Cada 15 de agosto, un gran número de habitantes de este pueblo se visten de Tigres, imagen sincretizada del Jaguar prehispánico que simboliza la lluvia y la fertilidad, por lo que lo llaman para el buen presagio de las cosechas, o como muestra de agradecimiento. Encarna el pueblo, aquí en la tierra, una batalla que se da en los cielos para que descienda la lluvia. Portan, además de sus máscaras, una cadena para reproducir el trueno: La furia de Tlaloc, dios de la lluvia, quien se manifiesta en la forma física del Jaguar. Vemos que la máscara no resulta efectiva únicamente por la gran calidad plástica con la que la realizan sus artífices. Se develan a la vez que expanden sus significados cuando el colectivo entero entra en su juego.



Tigrada, s.f. Guerrero, México. Recuperado de: <https://www.pinterest.es/pin/402509285437858149/>

Joseph Campbell ejemplifica magníficamente:

“...en un festival primitivo, la máscara es reverenciada y experimentada como una auténtica aparición del ser mítico que representa, aunque todo el mundo sepa que un hombre hizo la máscara y que un hombre la lleva puesta. Y el que la lleva puesta es identificado con el dios mientras dura el ritual, del que la máscara es una parte. No representa simplemente al dios, él es el dios. El hecho literal de que la aparición está formada por: (a) una máscara, (b) su referencia a un ser mítico y (c) un hombre, se desplaza de la mente, y la presentación se acepta para que funcione sin modificaciones en los sentimientos tanto del espectador como del actor. En otras palabras, ha habido un cambio de punto de vista: de la lógica de la esfera secular normal. Donde las cosas se entienden como diferentes las unas de las otras, a una esfera teatral o de juego, donde se aceptan por lo que se experimenta que son y la lógica es de “hacer creer”, “como si””. (Las Máscaras de Dios V1, 2017, p.49-50)



Tigrada, 2016, Guerrero, México. Recuperado de: <http://www.mediatecaguerrero.gob.mx/esto-es-guerrero/la-tigrada-ritual-felino-llover/>

Nuestra actual dificultad de alejarnos de la esfera secular y adentrarnos en rituales colectivos en que predomine la intuición, percepción en la que todo es continuo –el hombre, la máscara, el dios, el espectador...- no responde a una incapacidad nata de nuestra especie, sino a una convicción impuesta en siglos recientes: La convicción de que la Verdad se puede alcanzar por medio del lenguaje racional.

Es por esto que hasta el arte en principio lúdico y simbólico, si quiere ser validado en nuestra sociedad, tiene que pasar al podio y desmenuzarse en un lenguaje literal y explicativo.

Sustituyamos la imagen de los artistas por la de un grupo de niños jugando a “los piratas”. Se encuentran inmersos en una emocionante batalla. Sus músculos se tensan, su

corazón late más rápido, su vida corre el riesgo de ser aniquilada por el filo despiadado de una espada. Repentinamente, entre el grupo, se levanta rebeldemente un niño “ilustrado”, “muy bien portado”, “el mejor de la clase”, “muy maduro”, y les deja saber a sus compañeros que su juego es una falacia: Las espadas son solo indefensos palos de madera, el bravo mar es la sala de su casa, y el ondulante barco es un sillón. Una interpretación excelsa y literalmente verdadera que rompe con la esfera del juego. El niño maduro tiene toda la razón, pero nada de intuición.

Lo natural sería que el grupo invite a su inteligente compañero a brincar por la borda del barco, abandonar el juego si no desea ser parte de él. Lo increíble es que nuestra sociedad ha sucumbido a esta interpretación literal del niño “maduro”. Hemos saltado todos por la borda, abandonando el viaje, la aventura de estar vivos. Por esto, lo mejor que sabe hacer la sociedad materialista, adulta, inteligente y civilizada, es observar con ojo crítico y distante como juegan “los niños” de los pueblos arcaicos y explicar sus actividades a modo de divertimento intelectual: El palo de madera, alude a la espada, la sala representa el mar, el sillón es la alegoría del barco...

Así mismo, el artista contemporáneo, aunque llegue a poseer la chispa e intuición del niño “inmaduro”, se rinde a la intelectualización del juego, que ya jamás puede volver a ser juego. Lo más grave es que este ritual racional y literal, se ha normalizado, y el espacio para lo otro, si lo hay, es marginado, no apreciado por su propio mérito.

En su proceso solitario e individual, el artista puede ser ese niño intuitivo, si lo desea, pero, la ceremonia social, es la del niño maduro que ya “no cree”. Por ejemplo, entramos a una exposición de arte plástico (no importa el formato), y ya todo el colectivo social que asiste solo quiere jugar a ser el niño maduro que pretende ordenar lógicamente, interpretar y validar racionalmente el juego caótico e intuitivo del niño inmaduro que no sabe expresarse con palabras.

En la siguiente imagen podemos ver esta costumbre que caracteriza a nuestra sociedad materialista: Para el traje y la máscara del Tigre de Chilapa que vimos anteriormente - símbolo vivo que invoca el pueblo entero encarnándolo ellos mismos- en cuanto lo exhibimos entre los de nuestra “tribu materialista”, no tenemos otro ritual que ofrecer de nuestra parte más allá de una pretensión científicista por comprender la subjetividad del símbolo conteniéndolo en una vitrina como objeto de estudio, separado del organismo en que habita y funciona, en el que se encuentra vivo y no muerto.



Indumentaria de Tigre, Exposición Máscaras Mexicanas, Palacio Presidencial, México, 2016

Recuperado de: www.tripadvisor.com.pe/LocationPhotoDirectLink-g150800-d152461-

[i175450440-National_Palace_Palacio_Nacional-](https://www.tripadvisor.com.pe/LocationPhotoDirectLink-g150800-d152461-i175450440-National_Palace_Palacio_Nacional-Mexico_City_Central_Mexico_and_Gulf_Coas.html#175450440)

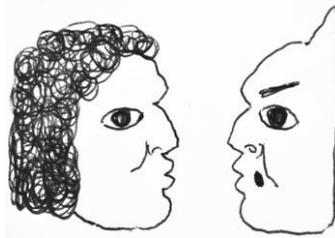
[Mexico_City_Central_Mexico_and_Gulf_Coas.html#175450440"](https://www.tripadvisor.com.pe/LocationPhotoDirectLink-g150800-d152461-i175450440-National_Palace_Palacio_Nacional-Mexico_City_Central_Mexico_and_Gulf_Coas.html#175450440)
Esta foto de Palacio Nacional es cortesía de TripAdvisor

Cabe preguntarnos hasta que punto el lenguaje racional y explicativo funciona realmente como vínculo entre los espectadores y el arte, y hasta qué punto se vuelve una barrera. En qué momento el lenguaje racional se adjudica la potestad de validar lo que en origen se experimenta en el sentimiento intuitivo.

El capítulo siguiente, está destinado a exponer algunos referentes de artistas que recurren a diversas estrategias para alejarse de este lenguaje en las plataformas convencionales del arte contemporáneo y, a la par, adentrarnos en el proceso plástico del autor de esta investigación.

Capítulo II

La Máscara y el Símbolo truncados por la razón: Su socialización en plataformas convencionales del arte contemporáneo



Si se quiere, de verdad,
hacer algo en serio, lo primero que
hay que hacer es callarse.

El verdadero saber es, como
rigurosamente llegaremos a ver todos, mudez y
taciturnidad.

No es como hablar de algo en sociedad.

El saber es algo hondo, que
únicamente pulsa en la soledad”.

-José Ortega y Gasset

Anna Adell en su libro *Creación y Pensamiento hacia un ser expandido, Reflexiones sobre los límites del yo en el arte contemporáneo*, ilustra el panorama del arte actual ante una cultura globalizada “donde lo simbólico está siendo sustituido por lo imaginario, donde el mundo del espectáculo propicia estados alucinatorios para comercializar con nuestros deseos”. Frente a este paisaje que conforma nuestro medio ambiente social, señala que el “arte reemprende la antigua alianza entre el cuerpo y el entorno revelando la aleatoriedad de las fronteras que enmarcan nuestra identidad”. (2013, p. 9).

En su libro, reconoce una extensa cantidad de artistas que en las plataformas del arte contemporáneo global, generan a través de su obra replanteamientos de nuestra visión y relación con la realidad. Considera que todo apunta, y no nada más en el campo de las artes, a

generar una identidad porosa y cambiante de nosotros mismos.

Lo que observamos es que, pese a que si bien aportaciones tanto artísticas como científicas recientes (como las de la fenomenología y la física cuántica) derrumban o replantean seriamente dogmas de la mecánica clásica, lo hacen, a fin de cuentas, dentro de los modos de expresión de ella: el lenguaje y la experiencia racional. Y el arte, tanto como la física cuántica, que ambas apuntan hacia la posibilidad de experimentar “lo inconcebible”, “lo misterioso”, se ve a sí mismo sujeto al esquema interpretativo del método científico. Prueba contundente de ello es el propio trabajo que tiene el lector en sus manos.

Sabido es de sobra que científicos, pensadores y artistas que anhelan retomar la visión holística del mundo con un trasfondo bien fundamentado, los hay en nuestros días, y los hay desde antaño. Podríamos decir, desde siempre. Si retrocedemos un poco en el tiempo, recordamos la Teoría de la Empatía de la Gestalt: el sujeto completa la obra durante el proceso de percepción; vamos un poco más atrás: los prerrafaelitas sugieren retomar los valores místicos medievales del arte ante una inminente monopolización del pensamiento racional retomado en el Renacimiento. Y sucesivamente, veremos que a lo largo de la historia de la civilización, hay una constante lucha para que el humano no pierda de vista su visión no catalogada de la realidad, su jardín Edénico, su Edad de Oro, su paraíso, ahora perdido por morder la manzana de la ciencia, por adquirir una percepción distintiva entre el bien y el mal, lo muerto y lo vivo, el cielo y la tierra: Es nuestra percepción pobremente científica de una realidad disociada. El lector conocerá aquella famosa sentencia de Albert Einstein: *“Poca ciencia aleja de Dios, mucha ciencia te reintegra a Dios”*.

Lo que hemos de reconocer es que el pensamiento holístico tradicional en nuestros días, aún estando bien fundamentado en los esquemas de comprobación del método científico, o aún siendo expresado por artistas de gran talento, no encuentra los rituales adecuados para su socialización debido a que el pensamiento racional y materialista es el

cimiento del sistema económico en que vivimos: el capitalismo y su derivada sociedad de consumo. Este sistema no podría encontrar cabida ni justificación en una sociedad que perciba un Universo como organismo viviente, y no ya como objeto mecánico impersonal. El primer paso para que el sistema capitalista penetre a un pueblo tradicional, es aculturarlo, despojarlo de su cosmovisión animista del Universo, y esto lo logra a través del sistema educativo burgués que nos instruye (o destruye) a la visión de un universo inanimado mecanizado, un objeto hermético con el que resulta imposible tener algún tipo de comunicación. Solo nos es permisible observarlo y estudiarlo disociados de él. El universo es nuestra propia proyección, como sugiere Torres García. Inevitablemente dentro de la percepción materialista, si el organismo que habitamos está muerto, nosotros fallecemos con él. Dejamos de ser sujetos entre sujetos, y nos volvemos objetos entre objetos.

“El duo dinámico” del pensamiento materialista y la sociedad de consumo, configuran los nuevos cánones estéticos y su debida ceremonia colectiva para proyectarse: La obra, socialmente, es valorada por su precio, a la vez que el precio se justifica por una (poco) sofisticada crítica intelectualizada del porqué esa obra vale lo que se dice que vale. La obra, en muy numerosas ocasiones, es tan frágil y vacía que para mantenerse en pie depende totalmente de dos virtualidades: precio y justificación racional. Con ello construimos nuestro simulacro de cultura.

Dentro de la sociedad materialista globalizada, el individuo que anhela dedicar su vida al humilde, natural y muy humano oficio del arte, tiene que jugar en un tablero en el que las fichas nada tienen que ver con la naturaleza intrínseca del arte. Las fichas con las que juega el artista contemporáneo para profesionalizarse son (a) el mercadeo de su obra (producto, precio, relaciones comerciales) y (b) el lenguaje “objetivo” con el que explica la supuesta trascendencia o relevancia de su trabajo. Como escribir la etiqueta para comerciar un champú revestida con parches de pretensión intelectual. El champú, a diferencia de muchos

“productos artísticos”, por lo menos cumple una función. La mayor parte del arte que produce nuestra tribu sólo cumple una función como producto de mercado.

El arte siempre es reflejo de su sociedad: Nuestra sociedad de consumo fomenta el egoísmo, la competencia y una vida superficial que se conforma en la materialidad de las cosas. Entre los de nuestra tribu, la “tribu materialista”, “Somos lo que tenemos”, y yo añadiría que además, creemos ser las condecoraciones que se otorgan socialmente, como por ejemplo, recibir el grave título de Maestro por cursar un posgrado de uno o dos años.

En el mundo del arte del mundo globalizado, esto se traduce en el anhelo de los artistas por inmortalizar su ego, dejando su nombre escrito en la única deidad a la que rinden culto: La Historia del Arte. Esto lo consigue el artista ambicioso a través de la participación en competencias contra sus iguales, fomentadas a su vez por instituciones de gobierno o privadas que validan todos estos trámites dentro de su virtualidad. Por último, la colocación y reconocimiento de su ego individual en la Historia del Arte (lineal y escrita por ellos mismos), se “reivindica” por el valor monetario que alcanza su producto artístico.

Dentro de estos asentados rituales de la sociedad materialista, se vuelve más que complejo que el artista encuentre el espacio colectivo que resulte adecuado para la experiencia intuitiva de experimentar un Universo total, sin barreras entre nuestros congéneres, sin contornos que separen al artista, al espectador, a la urbe, a la creación humana y a la creación del Universo mismo.

Escribe Mario Vargas Llosa en una de sus más recientes publicaciones, *La civilización del Espectáculo*: “El arte moderno es un gran carnaval en el que todo anda revuelto, el talento y la pillería, lo genuino y lo falso, los creadores y los payasos”. (Tomado de Racionero, 2015, *Los tiburones del Arte* de Racionero p.10)

Lo grave es, como hemos señalado, que no importa ni la intención ni la calidad del artista. Nuestra sociedad garantiza que todo depare en la homogenización de ser meros

productos de mercado que poseen una supuesta trascendencia que requieren justificar con lenguaje racional.

No pretendemos desvalidar de ningún modo la labor de artistas, críticos, curadores, y demás trabajadores que se desempeñan en las plataformas del arte contemporáneo. Por el contrario, nuestra intención es reconocer la ardua labor a la que se enfrentan, y lo mucho que nos queda por hacer. El estado actual no es culpa de nadie, es responsabilidad de todos, y por esto, no vale el desánimo. Son muchos los que desde dentro del sistema, en la boca del lobo, buscan medios creativos para que se filtren otras maneras de hacer y de ser.

Es natural que muchos de los artistas que tienen esta intención, recurran a experimentar ellos mismos las artes en sociedades arcaicas alejadas de la neblina espesa que envuelve a nuestra sociedad materialista.

Miquel Barceló es un artista que a lo largo de su formación a buscado nutrirse y conciliar la cosmovisión tradicional de pueblos arcaicos y la de la sociedad contemporánea globalizada. Desarrolló muy tempranamente una carrera artística viviendo en grandes capitales del arte (desde el punto de vista de nuestra sociedad occidentalizada), como París y Nueva York. Posteriormente, a lo largo de su vida y su carrera artística, no ha cesado de realizar viajes y largas estancias en África, sobre todo en el pueblo Dogón, ubicado en Mali, un pueblo de costumbres ancestrales y poderosos creadores de máscaras junto a otras formas de expresión simbólica.

La crítico Dore Ashton, en la biografía que escribió de Miquel Barceló nos dice: *“Creo que probablemente el impulso inicial de Barceló de permanecer en África varios meses respondía a la búsqueda de una “extrañeza” que alterase su propio paisaje interior”*. (2008, p. 92).

Se trata de la constante necesidad con la que el hombre blanco se ha topado: reconciliar su percepción dualista de la realidad apoyándose en la cosmovisión unitaria que

aún preservan las culturas arcaicas, una vez acribilladas por sus propios antepasados y, cabe decirlo, por sus propios congéneres hasta el día de hoy. Ashton cita más adelante un diario de Barceló de uno de sus viajes a África, en el que se refiere a los individuos del pueblo Dogón: “... *Están más cerca de la naturaleza de mil maneras: El vestido, la forma de los zapatos... En cuanto a nosotros, con nuestros corsés, nuestros zapatos apretados, nuestras estrechas ropas ridículas, somos penosos. Las gracias piden venganza por nuestra ciencia*”. (p.93).

Barceló no nada más se forma como artista en el pueblo Dogón, se forma como humano. Como personaje entre dos mundos, su obra artística se vuelve un liqueo, una filtración de la cosmovisión animista en las plataformas del arte contemporáneo de médula materialista.

En su trabajo observamos el esfuerzo incesante por hundirse él mismo en la obra, formar junto a ella una sola identidad. Constantemente se enmascara con la propia materia, al punto que el sujeto se materializa, y la materia se sujetiza. Esto es bastante apreciable en su proceso creativo individual. El reto más grande es socializar esta experiencia con su propia “tribu”, malacostumbrada a la separación entre objeto artístico, sujeto artista, y sujeto espectador. Uno de sus intentos más nobles y catárticos para lograr la experiencia colectiva trascendental, es su aclamada acción titulada “Paso Doble”, que realiza junto al coreógrafo Josef Nadj.



Barceló, Miquel y Nadj, Josef. s.f. *Paso doble*, performance con arcilla. Recuperado de:

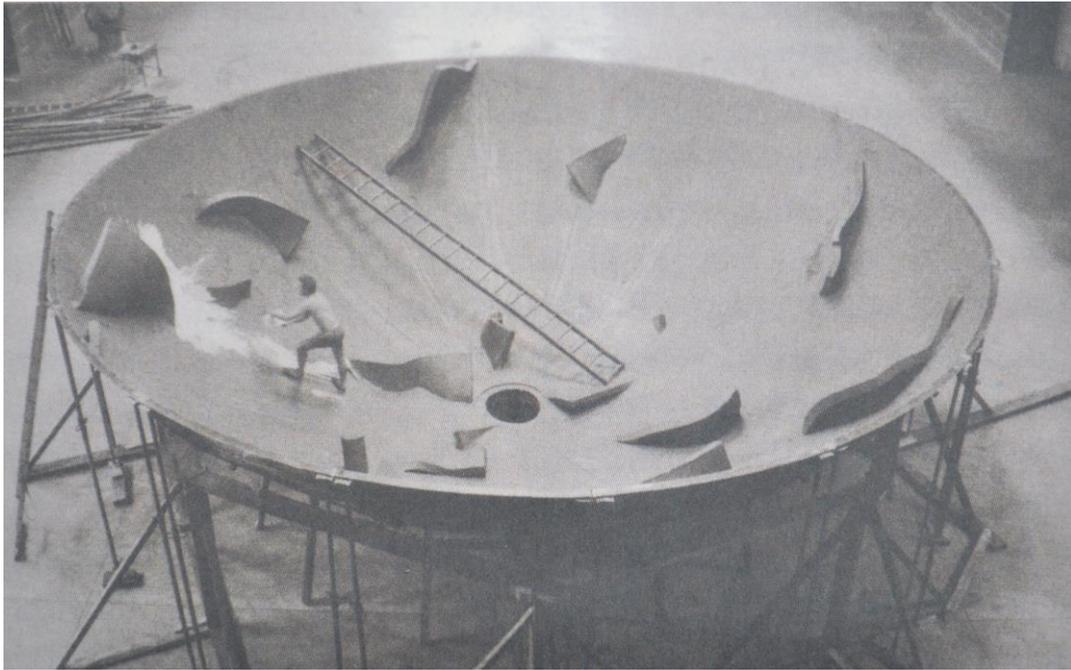
<https://cfileonline.org/performance-paso-doble-miquel-barcelo-josef-nadj-suits-and-a-wall-of-clay->

[contemporary-ceramic-art-cfile/](https://cfileonline.org/performance-paso-doble-miquel-barcelo-josef-nadj-suits-and-a-wall-of-clay-contemporary-ceramic-art-cfile/)



Miquel Barceló, 1998 *Peix Blau*. Recuperado de:

<https://www.pinterest.es/pin/311452130450688032/?lp=true>



Miquel Barceló, 1986 *Cúpula del Mercat de les Flors*. Fotografia: Jean-Marie del Moral. Repuerado de: Ashton, Dore. *Miquel Barceló, a mitad de la Vida*



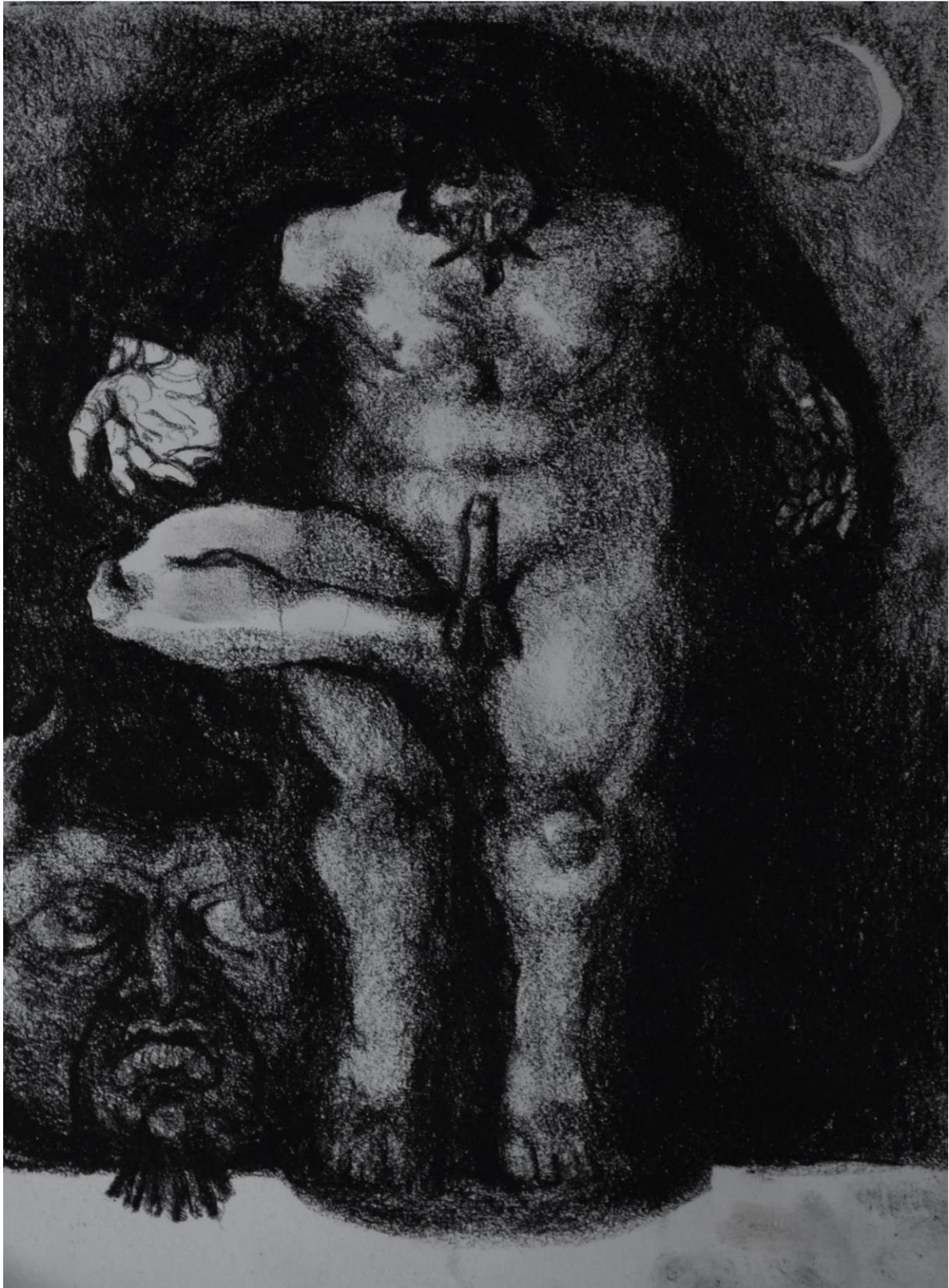
Pueblo Dogón, s.f. Mali. *Danza con máscaras Kanaga*. Recpurado de:

<http://www.kairosimages.com/media/3cbbb900-503d-11e2-96e1-51f224315aeb-mali-pays-dogon-falaise-de-bandiagara-dama-masque-kanaga>

Vemos como Barceló, al igual que artistas como Mark Rothko, ante la costumbre aislante del arte contemporáneo, busca desesperadamente quedar inmerso en su obra, y una vez inmerso él, puede hacer el intento de disolver al espectador. Por esto mismo, el trabajo plástico que desarrolla el autor de esta investigación, parte de una primera etapa en que en principio no se considera la presencia del espectador. Busca la unión más directa entre el artista y su obra, entre el creador de símbolos y el símbolo creado. Sabemos de antemano que una vez que proyectemos socialmente esta experiencia intuitiva de la unión entre sujeto y objeto, el poder del símbolo se verá truncado por el habitual ejercicio racional del espectador al confrontar la obra. Antes de enfrentarnos a ello, nuestra intención es compartirle al lector, hasta donde nos sea humanamente posible, un proceso creativo totalmente personal que permite hasta cierto punto disolver la identidad egoica en la materia bruta, en el objeto.

Racionalmente (usando la razón como llave hacia la intuición), partimos de un simple objetivo: Lograr una experiencia INTUITIVA haciendo una máscara confiriendo al objeto cualidades de sujeto, y viceversa. Para permitir que el símbolo que se expresaría en la máscara se manifestara espontáneamente, con la mínima interrupción de pensamiento racional, comenzamos dibujando (donde todo comienza).









El dibujo no es un medio “tradicional”, no pertenece a ninguna tradición en particular, más bien, es intrínseco a nuestra naturaleza humana, crucial para nuestro desarrollo cerebral que culmina sus potencialidades con el pensamiento simbólico. No le pertenece a ninguna cultura, es parte de la evolución biológica del ser humano. No es histórico, por lo que dibujar no es una expresión artística que dependa del contexto social ni económico, como muchos productos artísticos a los que estamos habituados hoy día. A través del dibujo que nos es nato a todos los seres humanos, a través de su economía y espontaneidad, los símbolos tradicionales pueden manifestarse en infinitud de formas, aunque su esencia sea la misma.



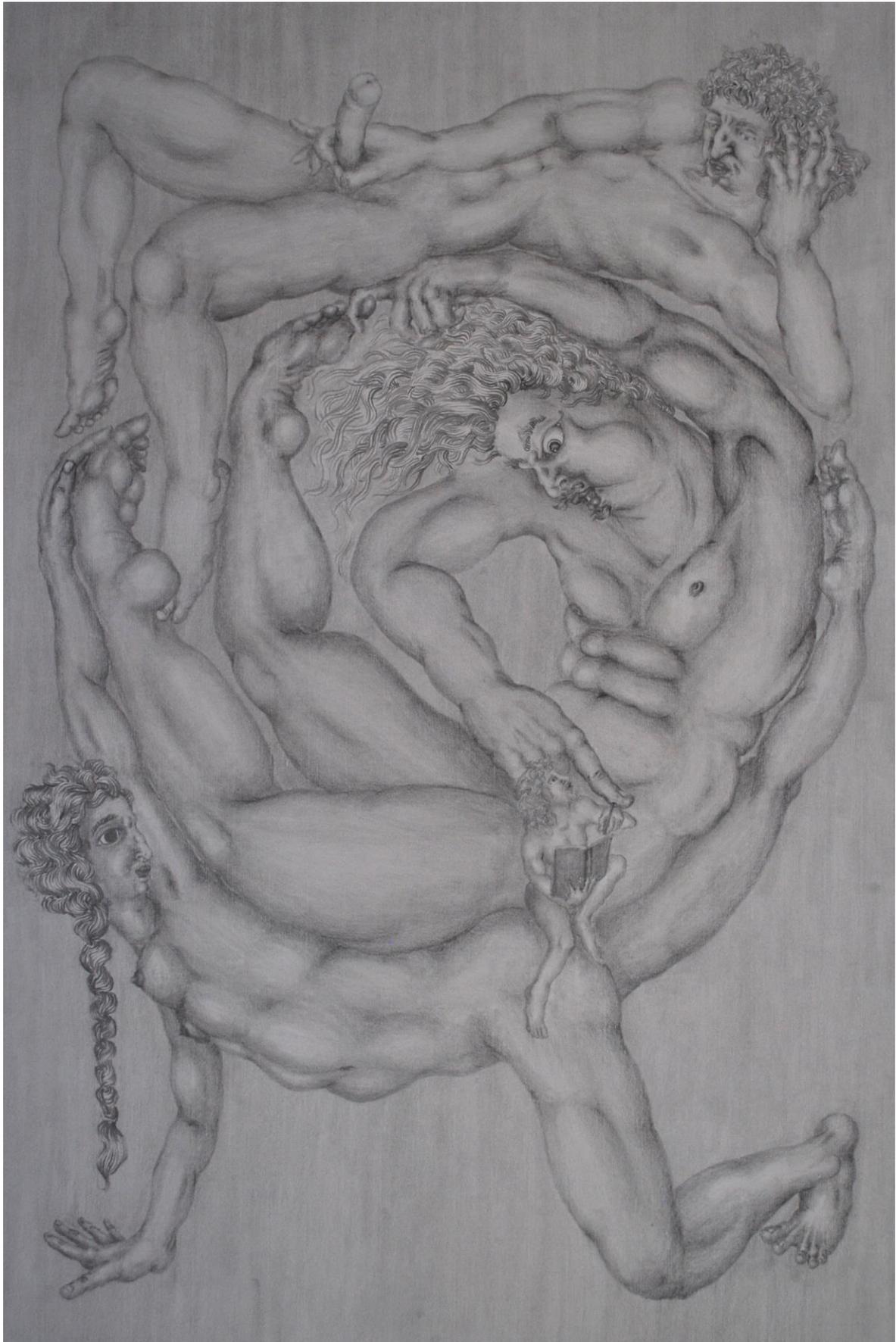
Pinturas rupestres en la gruta de Chauvet, 40,000 a.c aprox., Francia. Recuperado de:

<https://es.noticias.yahoo.com/el-arte-las-cavernas-ya-exist%C3%ADa-en-asia-174730417.html>

<https://es.noticias.yahoo.com/el-arte-las-cavernas-ya-exist%C3%ADa-en-asia>

Recordemos que la razón es la llave que nos abre y cierra las puertas a la intuición. En nuestro caso, partimos de un símbolo racionalizado para empezar a dibujar: El Viento, es decir, lo que separa al Cielo y la Tierra, lo Eterno y lo Temporal, pero a su vez, los une.

La razón comprende este símbolo intelectualmente, pero sólo el dibujo intuitivo que repite el símbolo una y otra vez, nos acerca a vivenciar el símbolo mágico, a experimentarlo, aunque sea tan solo un atisbo del abismo que este contiene.



Dibujo del autor, *Autorretrato del Viento*, lápiz sobre papel, 2015



Dibujo del autor, *La Cielo pariendo al Viento*, bolígrafo y carboncillo sobre papel, 2013

Una vez se materializa el símbolo en su forma gráfica, pasamos a la expresión escultórica. No buscamos apegarnos a ningún boceto en su totalidad, pues el símbolo en cada medio ha de encontrar su expresión particular en la espontaneidad intuitiva. Insistimos, la idea premeditada racionalmente del símbolo del Viento, es tan sólo la llave al símbolo mágico. La ejecución plástica del símbolo acalla el pensamiento intelectual y nos lleva al sentir y pensar intuitivo, hogar del símbolo mágico.

Recurriendo a materiales reciclados, como papel periódico y cartón, comenzamos a engendrar la forma del símbolo. Así como el alquimista hace del plomo, oro, nosotros, desde donde estamos, hacemos de la basura sofocante de nuestra época el medio para que se manifieste las cosas nobles de un espíritu atemporal. Las noticias de nuestro tiempo, temporales y falsas, se disuelven en la expresión del símbolo mágico, eterno y verdadero.



El proceso es silencioso, y en el transcurso de la construcción va sucediendo una especie de diálogo sin palabras entre el hacedor y la materia.

Bien concentrados, por momentos, podemos experimentar una expansión de nuestra identidad: somos el símbolo que se asoma poco a poco en la materia bruta. No cincelamos mármol ni maderas preciosas. Arrugamos noticias temporales y modelamos con ello una máscara de la eternidad. Sentimos la materia bruta, pero ya no con el tacto, sino con el

corazón, pues ahora está viva. Nuestro propio corazón late en ella, ya que hemos entrado en la experiencia intuitiva, donde no hay separación alguna entre lo externo y lo interno. Se reúnen el sujeto y el objeto.



Este sentir intuitivo es difícil de retener por largos periodos, va y viene, y cada vez que se va, vuelve el pensamiento racional, nuestro yo egoico. De nosotros depende hacer de él nuestro fiel aliado, o nuestro peor demonio. Con “ángeles y demonios” en la cabeza, culminamos la máscara cubriendo la superficie en papel maché:



El proceso plástico, en la soledad del taller, permite al artista este sano coloquio entre razón e intuición. Para el hacedor de máscaras, cuando de la materia bruta nace un rostro, con ojos para ver, boca para hablar, y oídos para escuchar, se facilita esta mediación que es crucial para experimentar el símbolo mágico.

Hemos vivenciado el símbolo a través de su creación, que culmina como el objeto que reconocemos como una máscara. Para revivificar la experiencia, sólo tenemos que portar la máscara, y dejarnos llevar, tal como lo hicimos al realizarla.

Portando la máscara realizamos nuevamente la acción de dibujar. El sujeto creador y su creación, ya son una sola cosa, y ahora, este símbolo que contiene al sujeto y al objeto, a lo vivo y lo muerto como unidad, puede cometer la acción del dibujo-símbolo con mayor veracidad. La figura del dibujante se desvanece un poco más, permitiendo que el Símbolo-Viento se dibuje a sí mismo. Con la máscara, le hemos dado un rostro que se manifiesta en nuestro plano, por esto ahora el dibujo se limita a un simple gesto.





Recientemente, en el Tate Modern, en Gran Bretaña, se realizó una exposición retrospectiva de la artista estadounidense Joan Jonas reconociendo la importancia de su trabajo para el performance contemporáneo. Su trabajo busca insertar rituales tradicionales dentro de las plataformas del arte contemporáneo. Ella misma mencionó en una ocasión: *"Al intentar plantearme qué es lo que podía hacer como performer, me remitía a otra cultura y a sus rituales porque desconocía los que existían en la mía y porque los rituales de otras culturas están más próximos a la naturaleza y más implicados en ella.* (2016, <https://www.fundacionbotin.org/noticia/joan-jonas-figura-clave-del-performance-art-presenta-en-la-fundacion-botin-de-santander-la-instalacion-inedita-caudal-o-rio-vuelo-o-ruta.html>). En su trabajo se mezclan diversos medios configurando una unidad. Es usual en ella la acción de dibujar portando una máscara para desvanecer su identidad y fusionarse en la del símbolo que carga.



Joan Jonas, 2009, Robert Ashley's Celestial Excursions, Nueva York. Fotografía: Hiroyuki Ito

Recuperado de: [https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/mar/04/joan-jonas-video-art-](https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/mar/04/joan-jonas-video-art-pioneer-tate-modern-exhibition-interview)

[pioneer-tate-modern-exhibition-interview](https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/mar/04/joan-jonas-video-art-pioneer-tate-modern-exhibition-interview)

Pero el mismo obstáculo al que nos enfrentamos todos se repite irremediablemente: Realiza su acción íntima, la de fusionarse con el objeto, frente a un público espectador, mal habituado a que su papel en el ritual sea mirar, un mirar muy alejado de la contemplación. Vemos una vez más como la intención del artista, pese a que se acerca al pensamiento simbólico tradicional, se subyuga a la ceremonia del arte occidental que disocia al sujeto y el objeto.

Nosotros aún no exponemos a la sociedad nuestro trabajo, continuamos en la soledad nuestro taller, inmersos en el símbolo que porta la máscara del Viento. Añadimos nuevos colores a la máscara que creíamos terminada, y vienen a la mente nuevas formas escultóricas que pueden acompañarla. Decidimos realizar un altar que la sostenga, conformado por el símbolo de la Tierra (abajo) y el Cielo (arriba). Procedemos como siempre, en silencio, para hablar sin palabras, como hablan los símbolos.





Una vez terminado el altar y la máscara, encontramos un espacio de exposición como nos son habituales en nuestros días, con el fin de ejemplificar en esta investigación los rituales de la “tribu materialista” que interrumpen la función del símbolo mágico. Se trata de un concurso organizado por la propia Universidad en la que estamos llevando a cabo esta investigación teórico-práctica. Se realiza una selección de piezas por un jurado de las cuales solo una de cada medio artístico resulta ganadora de un premio en metálico. La exposición se inaugura ante un público sentado en medio de la sala de exposición, rodeados de las obras, frente al jurado que tras un largo discurso llama a los ganadores. Seguidamente el público

visitante ronda por las salas de exposición y mira en poco tiempo todas las piezas que fueron seleccionadas contra un fondo blanco en el que se coloca a un costado la ficha técnica.

La máscara y su altar, quedan petrificados contra la pared. Aunque generen algo en el sentimiento, o en lo sensorial, son objetos casi herméticos, y ya no sujetos con los que es viable comunicarse.





El artista catalán Marcel·Lí Antúnez, impregna un gran esfuerzo por sumergir a los espectadores en la obra recurriendo a la tecnología en su performance *Pseudo*, llevado a cabo en el Festival Grec, en 2012. Anna Adell lo describe de la siguiente manera: *“Utilizando su habitual mescolanza de lenguajes corporales y audiovisuales con implementación robótica y telemática, Antúnez anula la platea y convierte el escenario en un “arsenal de apariciones” inspirado en aquél del que habla uno de los personajes de Los Gigantes, un trastero con infinidad de disfraces para que cada cual pueda encontrar alguno que se adecue a sus expectativas. Las apariciones y desapariciones alternan en un hervidero de creación*

perpetua. En plena actuación Antúnez hace “brotar” un álter ego de su pecho, una cabeza parlante que se empeña en contradecir al artista. Teniendo por batuta interfaces y sensores, el performer controla simultáneamente las expresiones de su doble y las animaciones que van sucediéndose en las pantallas, haciendo participar al público en múltiples microrrelatos. (2013, p. 123-124).



Marcel-Lí Antúnez ,2012, *Pseudo*. Recuperado de: <https://es.paperblog.com/marcelli-antunez-performance-instalaciones-y-sistematurgia-1712775/>

Este es uno de tantos ejemplos en que el artista, dentro de las plataformas del arte contemporáneo, busca medios efectivos para tener una experiencia colectiva intuitiva y no racional. Estamos muy lejos de la contundencia y veracidad de los pueblos tradicionales, que por continuidad milenaria poseen y comparten colectivamente el conocimiento necesario para proceder en experiencias intuitivas que provoquen experimentar una percepción unificada

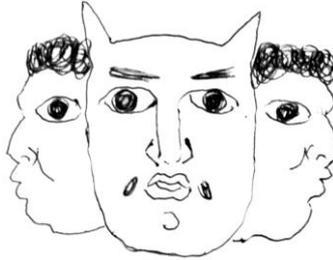
del Universo que habitamos.

Hasta ahora, en el proceso plástico que desarrollamos en esta investigación, nos hemos acercado, primero, a la vivencia del símbolo mágico en la soledad del taller del artista. Hemos visto que en aislamiento la reunión entre el sujeto y el objeto es hasta cierto punto factible, pese a todas las trabas impuestas por la cosmovisión materialista de la sociedad de consumo. Naturalmente, nuestro proceso plástico está muy lejos de la profundidad y veracidad que posee el arte realizado por pueblos tradicionales alrededor del globo, pero tenemos que trabajar desde donde estamos situados. Segundo, experimentamos la socialización del símbolo mágico en una plataforma institucional, aconteciendo lo que esperábamos: el símbolo pierde su función original al insertarse en una ceremonia que promueve la experiencia racionalizada. Lo que nos concierne a partir del siguiente capítulo es plantear cómo, inmersos en nuestra sociedad materialista, que valida las artes a través de ceremonias mayormente racionales, podemos filtrar rituales o formas de hacer que nos lleven a vivenciar el símbolo intuitivamente a nivel colectivo, y no nada más intelectualmente.

Capítulo III

La Máscara y el Símbolo en el Limbo:

Su socialización en una ceremonia no institucionalizada



La tribu materialista ofrece pocas ceremonias para vivenciar un arte colectivo que nos arroje a lo desconocido, a lo indefinible que se encarga de experimentar la intuición. La mayoría de estas ceremonias están sujetas a una industria o mercado en el que el arte ofrece un producto a un comprador pasivo que su única función en el ritual es la de ser espectador, es decir, ser entretenido.

En las plataformas habituales del arte contemporáneo, a diferencia de otros mercados como el del cine, la música o la televisión, los espectadores disfrazan su entretenimiento con una aparente actividad intelectual. El espectador interviene en la obra a través del juicio crítico, que pretende definir la obra en un lenguaje objetivo y acaparable por la razón.

Bajo estos términos, los términos impuestos por la tribu materialista, el símbolo mágico, que por su naturaleza intrínseca es indefinible, ve truncada su función como puente hacia lo desconocido, en cuanto los integrantes de esta tribu insisten en simplificar la realidad insondable del símbolo en un simple párrafo pronunciado “objetivamente”.

Federico González Frías aclara: *“Dios, los númenes, lo sagrado, y los símbolos aritméticos, geométricos y constructivos en que la deidad se manifiesta... pasan a ser automáticamente falsos para el hombre moderno cuando no puede encajarlos en sus rígidos esquemas, lo que le crea una auténtica imposibilidad de comprenderlos”*. Y más adelante

concluye: “... *hay que caer en cuenta de que la forma en que nuestra mente y nosotros estamos preparados para la comprensión, o sea, nuestra visión del mundo, no es la adecuada y se transforma en el peor enemigo del Conocimiento*”. (2016, p. 148-149). Elegua, portador de las llaves a la sabiduría de los dioses, nos cierra las puertas. A nuestro más fiel aliado, lo hemos reducido a nuestro peor demonio.

Precisamente, en la cosmovisión Yoruba, el símbolo arquetípico de Elegua se representa, entre sus muy diversas maneras, como un niño que juega en el mundo de los hombres confundiéndolos. Es la Verdad en la sabia e inocente forma del niño que no nos es otorgada comprender, a menos, tal vez, que juguemos su juego. A menos que juguemos. Recordemos del primer capítulo la figura del “niño maduro” que no le es posible integrarse en el juego de los piratas con sus amigos por racionalizar lo más literal: que sus amigos no son piratas, que los palos no son espadas, y que el sillón en el que brincan no es un barco. En cambio, los niños-niños, coexisten armónicamente en las dos realidades, la material y concreta, en donde se encuentran a salvo en la casa de sus padres jugando con sus amigos, y la imaginal y abstracta, en la que verdaderamente son piratas arriesgando sus vidas en altamar. Queda de más señalar que las aptitudes físicas, emocionales, e intelectuales de los niños que se entregan al juego se verán probablemente mucho más desarrolladas que las del niño que se limita a observar el juego. Esto es así en todas las etapas de la vida, desde la infancia hasta la vejez. En esa simple capacidad nata que todos los humanos (y los animales) poseemos, la de jugar, podemos encontrar una llave para vivenciar colectivamente los símbolos.

En nuestra investigación plástica ahora nos disponemos a socializar el símbolo de manera intuitiva, y no nada más intelectual, como sucedió en la plataforma de arte contemporáneo. En el primer capítulo aprendimos que el Juego puede acercarnos al ritual social necesario para que los símbolos funcionen de forma mágica, y no intelectual.

Comprendimos que en el juego se resume nuestra capacidad simbólica, la de SER algo que en apariencia no somos, y situarnos en otro espacio en el que aparentemente no estamos.

Nosotros, como artistas que buscamos encarnar el símbolo colectivamente, pensamos cuál sería el mejor escenario para jugar. Imaginamos las paredes frías de galerías, museos, o “espacios alternativos” que ya bien conocemos, e inmediatamente nos alejamos de la idea. Ya sabemos que la ceremonia está bastante regulada en estos lugares, y aunque cabe destacar el esfuerzo titánico realizado por numerosos artistas para acercarnos colectivamente a la intuición en estos espacios, la mente de la tribu, predispuesta, se mantiene separada.

Participando de una beca ofrecida por la Universidad de Granada y el ayuntamiento del Valle de Lecrín (Granada) para trabajar durante un mes en alguno de los pueblos que lo conforman, vemos la oportunidad para hallar espacios diferentes de trabajo. Puede ser una sana conexión entre la cosmovisión racionalista de la academia y formas de hacer tradicionales que a veces milagrosamente se preservan en los pueblos alejados de las grandes ciudades. Pronto, se ofrece la oportunidad de participar con nuestras máscaras en las fiestas del pueblo de Restábal, dedicadas a Santa Ana y el patrón del pueblo, San Cristobal.

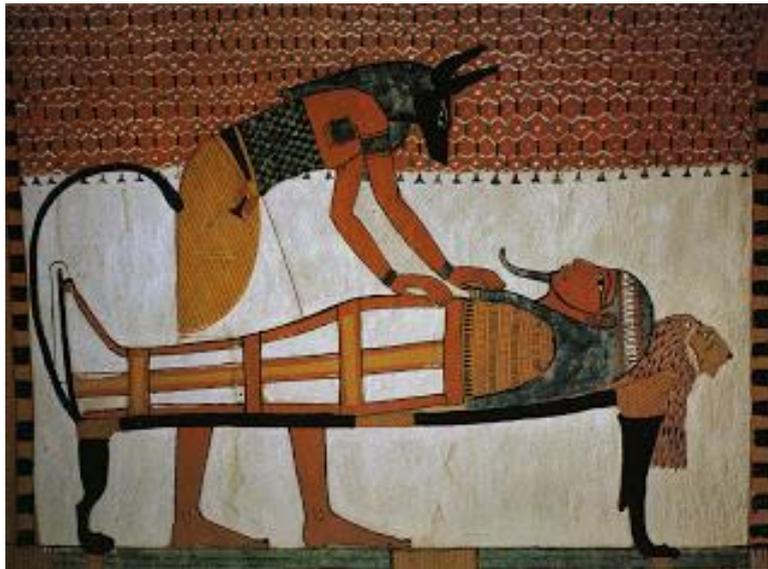
Este trabajo no tiene por finalidad desarrollar una minuciosa investigación antropológica de las fiestas del pueblo de Restábal. Nos conformamos con tomar uno de sus símbolos para nuevamente engendrarlo y vivificarlo, primero en el taller, y posteriormente a ello, generar una experiencia lúdica a nivel colectivo. Elegimos el símbolo de San Cristobal, patrón del pueblo.

Entrevistando a uno de los integrantes del Hermandad de Restábal (véase anexo), con una amena conversación nos introdujimos en el símbolo de San Cristobal. La leyenda de este Santo cuenta que antes de santificarse era llamado Reprobis. Era un hombre descrito como robusto, casi gigante, y servía al rey Canaan, ya que su objetivo era servir al rey más poderoso que existiese en la Tierra. Pronto, el futuro santo se percató de que su rey le tenía

miedo al diablo, por lo que decidió buscar a este para servirle. Una vez encontró al diablo y le rindió su servicio, se llevó otra sorpresa: el mismísimo diablo, con tan solo ver la Cruz, sentía un miedo que no podía esconder. Reprobis dejó al diablo para preguntar a la gente dónde encontrar al Cristo. Un día conoció a un ermitaño que lo introdujo en la fe cristiana, pero él se preguntaba como podía servir directamente a Cristo. El ermitaño le dijo que fuese a un río en el que gente humilde intentaba cruzar todos los días con arduos trabajos. Mientras sirviera a su prójimo, serviría al propio Cristo.

Reprobis hizo como le mando el ermitaño, y ayudando a gente simple y humilde a cruzar el río, un día se le presento un niño que requería su auxilio. El hombre, gigante y fuerte, lo cargo sobre su hombro, y apenas emprendió el transcurso al otro lado, el peso del niño lo desplomaba. Pese al colosal esfuerzo, llegaron al otro lado. El hombre le dijo al niño: ¡No creo ni que el mundo entero sea tan pesado como el tuyo en mis hombros!. A lo que el chico respondió: “Tú no solo has tenido en tus hombros el peso del mundo, sino al hombre que lo creó. Yo soy Cristo, tu rey, a quien tu has servido en este oficio”.

San Cristobal es el que carga a Cristo, figura leal que ayuda a cruzar el río del inframundo. Puede recordarnos al perro Xoloitzcuintle de los Aztecas, pues así mismo, se les consideran hasta nuestros días guías espirituales para cruzar el río del inframundo. El término proviene del dios Xolotl, quien era el dios mexicana de la vida y la muerte, e *itzcuintli*, que significa perro. El dios Xólotl se representaba a su vez con cabeza de perro. Es curioso que en la Iglesia Ortodoxa Oriental, San Cristobal conserva su representación con cabeza de perro. El arquetipo que porta San Cristobal probablemente sea una cristianización del Anubis Egipcio (también cinocéfalo), que pasa a ser el barquero del Hades en la mitología griega, Caronte, encargado de guiar las sombras errantes de los muertos recientes.



Arriba : *Xolotl, Dios de la Vida y la Muerte*. S.f. Códice Fejervary-Maye. Recuperado de:

https://es.wikipedia.org/wiki/X%C3%B3lotl#/media/File:Xolotl_1.jpg

Abajo: *Anubis, Dios de la Muerte, inclinándose ante la momia de Sennutem*. Dinastía 18.

Recuperado de: [http://arthistory-frear.blogspot.com/2010/11/culture-reflected-in-egyptian-art-](http://arthistory-frear.blogspot.com/2010/11/culture-reflected-in-egyptian-art-and.html)

[and.html](http://arthistory-frear.blogspot.com/2010/11/culture-reflected-in-egyptian-art-and.html)



Izquierda: *San Cristobal*, 1500 d.c. El Bosco. Recuperado de:

<https://www.wikiart.org/en/hieronymus-bosch/saint-christopher#!#supersized-artistPaintings->

195363

Derecha: *San Cristobal cinocéfalo*, s.f. Iglesia Ortodoxa Oriental, Grecia. Recuperado de:

<https://www.orthodoxartsjournal.org/the-dog-headed-icon-of-st-christopher-pt-2-encountering->

[saint-christopher/](https://www.orthodoxartsjournal.org/the-dog-headed-icon-of-st-christopher-pt-2-encountering-saint-christopher/)

No nos parece casual habernos topado con este símbolo a lo largo de nuestra investigación. San Cristobal es el hombre que aun tosco, fuerte y ambicioso (muchas veces descrito abiertamente como “feo”), carga al inocente y puro niño. Ese niño sabio y cristalino (crístico), es el que solemos decir que “todos llevamos dentro”.

Como la propia leyenda del Santo narra, decidimos comenzar nuestro camino plástico sirviendo al diablo. Nos disponemos a darle un rostro.







Estamos en la soledad del taller, y conforme el rostro del diablo se configura hasta su finalización, el símbolo habla por sí mismo: Su presencia, al ser rey en el mundo material, tiene que ser más brusca, más grande, más material. El profesor Víctor Borrego, organizador de la beca en el Valle de Lecrín, junto al grupo de artistas becarios, llegan a la idea de realizar un carruaje colectivamente en el que vaya montado el Diablo, magnificando su presencia.







Una vez servido el Diablo, este nos abre las puertas al otro mundo. Si recordamos una vez más la figura clave de Elegua, de quien mencionamos que se manifiesta a veces como un niño travieso, y a quien en su sincretismo cristiano se le asocia con el Demonio, también de él cabe destacar que una de sus tantas otras manifestaciones es la de un perro negro. San Cristobal porta en la iglesia Occidental al niño Cristo en el hombro, mientras que en la iglesia Oriental conserva su cabeza de fiel perro servidor. El Santo es un mediador entre dos planos, dos polaridades de una misma realidad, por lo que es el Diablo y es el Cristo al mismo tiempo. He ahí su magia. He ahí lo que buscamos encarnar en la máscara de este Santo.







Ya que San Cristobal es perro-demonio, y hombre-santo, salimos a la calle a jugar antes del día de la fiesta, conduciendo el carruaje del Demonio con la máscara del Santo. Y que mejor que hacerlo con algunos niños del pueblo, todos ellos símbolos vivientes de la sabiduría intuitiva.



Como preparativo para las fiestas, invitamos a la artista Zuleyka Alejandro a organizar un taller de máscaras para los niños del pueblo con el fin de que se involucraran y sumergieran aún más en el juego el día de la fiesta.

La artista invitada decide que todos los niños hagan máscaras de perros para ellos mismos portarlas, representando el pueblo de Canaan, el antiguo rey de San Cristobal, de donde proviene el término canino. Así, todos los participantes pueden encarnar el símbolo del fiel servidor en transición hacia otro plano.



Pronto, llega el día de la fiesta, y por un momento gran parte del pueblo encarna el símbolo sin necesidad de un lenguaje racionalizado y explicativo como lo es este escrito. Simplemente jugamos.









Torrída de los Joaquinaes

RITUAL ANCESTRAL

Salida: VIERNES 27 DE JULIO A LAS 18:00 h.
desde la Era de Restábal

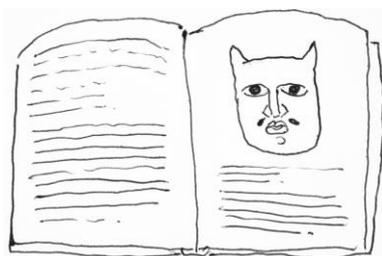
Fiestas de Santa Ana

RESTÁBAL

aIRaso 18
SUPER - VÍVERE

Cuando los integrantes de un colectivo en vez de estudiar los símbolos como una mera descripción intelectualizada, los vivencian intuitivamente a través del juego y los encarnan a través del arte, se produce un sentimiento de unidad y continuidad, primero, entre los integrantes del grupo social, segundo, entre ellos como seres y vivos y con la materia bruta y el medio ambiente que los rodea, y tercero, lo más importante, aunque probablemente de manera mucho más subconsciente, ligan a través de la intuición el plano concreto y material con el plano abstracto y espiritual. La reunión entre Sujeto y Objeto se realiza como una experiencia vívida, algo experimentado y comprobado por cada individuo, a la vez que por todos, por lo que lo incomunicable se “comunica”, o más bien, se “siente”. Así damos un pequeño (aunque sea muy pequeño) paso para reservarnos como tribu del esfuerzo irresoluble por exteriorizar en lenguaje lógico las paradojas de la existencia.

Conclusiones



El objetivo de esta investigación plástica fue explorar la máscara como una herramienta para reunir el sujeto (manifestado como artista y espectador) y el objeto (manifestado como objeto artístico) en una sola unidad, de manera que se realice una cosmovisión continua entre dualidades aparentemente opuestas para el conocimiento racional, no así para la intuición.

Comparando las ceremonias realizadas por pueblos tradicionales que conservan una cosmovisión animista del Universo con las ceremonias efectuadas por la sociedad globalizada bajo una cosmovisión materialista, identificamos que en origen la máscara funciona como un símbolo mágico: un objeto que es más bien un sujeto, y que ES lo que representa, aceptándose esto colectivamente para experimentarse. Mientras tanto, en la sociedad materialista, la máscara como símbolo tradicional ve truncada su función mágica al reducirse a un símbolo intelectual, una mera descripción en lenguaje racional de lo que el símbolo alude. Nuestra “tribu materialista” hace de la máscara un objeto muerto, como hace con todas las expresiones del arte, porque así mismo percibe el cosmos que habita.

Es crucial reconocer que la manera en que exponemos, compartimos y validamos el arte, y las ceremonias que realizamos para efectuarlo, corresponden a una cosmovisión impuesta de un Universo Objeto, mecánico e impersonal con el que, estando “muerto”, no podemos comunicarnos como lo hacemos con otro ser vivo. Sólo nos es permisible observarlo y estudiarlo como un organismo disecado.

Identificamos, como reto titánico, encontrar alternativas para contemplar y vivenciar

un Universo Sujeto, en el que nuestro propio corazón sea su latir, como es el sentir de los pueblos tradicionales. De ellos podemos aprender a conciliar la Vida y la Muerte, a través de la abstracción, nuestra máxima potencialidad como especie.

La abstracción -el pensar y sentir simbólico que nos es nato- puede resultar ser nuestra nueva arma evolutiva para sobrevivir al verdadero rey de la cadena alimenticia, al máximo depredador: La Muerte en sí misma. Nuestra capacidad de abstracción nos lleva a la comprensión unitaria de lo que se manifiesta a nivel material como una paradoja irresoluble. Ver Vida en la Muerte, y Muerte en la Vida es sobrevivir, que, a fin de cuentas, es la finalidad de toda especie en este mundo. De allí la necesidad que aquí nos mueve a engendrar un rostro a partir de la materia bruta.

Concluimos que el artista en su soledad posee un dificultoso pero viable acceso a la realización del símbolo mágico. En la soledad no interviene el lenguaje racional que se impone una vez nos introducimos en la socialización de la obra entre nuestra “tribu materialista”.

Posteriormente, como muchos artistas han procurado en la historia moderna, hicimos nuestro humilde esfuerzo por encontrar un espacio alternativo para vivenciar efectivamente el símbolo mágico. Esto lo buscamos conseguir a través de generar un juego en las fiestas del pueblo de Restábal, en el Valle de Lecrín (Granada).

Aunque a nuestra “tribu materialista” le queda un largo trecho por recorrer, por volver a sus propias raíces, logramos vivir juntos una valiosa experiencia: El público, dejó de ser un público pasivo y espectador por un momento. Se prestó al esfuerzo activo para que, grupalmente, encarnásemos el símbolo en una ceremonia lúdica.

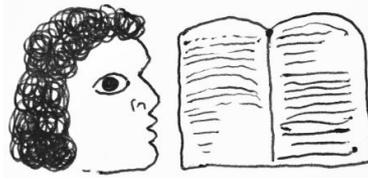
De los niños, en medio de la fiesta, aprendimos a olvidarnos de nuestra identidad encasillada y dejarnos ir en la máscara a través del juego espontáneo, pero jugando en serio.

Los adultos, aunque más reacios y aferrados a lo que creemos ser, experimentamos

por un instante un sentir colectivo en el que las personas, las cosas y el lugar que habitamos, no están separados. Nuestros prójimos, familiares, amigos, vecinos y desconocidos se funden en su verdadera esencia. Aunque humilde y esporádicamente, la fiesta nos quitó la máscara, y nos develó el rostro.



Referencias



Bibliografía:

ADELL, Anna (2013) *Creación y Pensamiento hacia un ser expandido, Reflexiones sobre los límites del yo en el arte contemporáneo*, Ediciones Trea, España.

AUGÉ, Marc (1998) *Dios como Objeto*. Editorial Gedisa, España.

ABELLEYRA, Angélica. *Se Busca un Alma: Retrato Biográfico de Francisco Toledo*, Plaza y Janes, 2001

ACHA, Juan (2009) *Teoría del Dibujo, su Sociología y su Estética*, Ediciones Coyoacán, México.

ALLARD y LEFORT (1988) *La Máscara*, Fondo de Cultura Económica, México.

ASHTON, Dore (2008) *Miquel Barceló, A mitad del camino de la vida*, Círculo de Lectores, España.

CAMPBELL, Joseph (2017) *Las Máscaras de Dios, Vol. 1: Mitología Primitiva*, Ediciones Atalanta, España.

CAMPBELL, Joseph (2013) *El Héroe de las mil caras*, Fondo de Cultura Económica, México.

GONZÁLEZ, Federico (2016) *El Simbolismo Precolombino, Cosmovisión de las Culturas Arcaicas*, Libros del Innombrable, España.

MARTEL, J.F (2017) *Vindicación del Arte en la era del artefacto*, Ediciones Atalanta, España.

RACIONERO, Luis (2015) *Filosofías del underground*, Editorial Anagrama, España.

RACIONERO, Luis (2015) *Los Tiburones del Arte*, Editorial Stella Maris, España.

Filmografía:

VON PUTTKAMER, Peter (1992) *The Spirit of the Mask*, Canadá: Gryphon productions.

Webgrafía:

ANÓNIMO (1550-1250 a.c. Dinastía 18) *Anubis, Dios de los Muertos, inclinándose ante la momia de Sennutem*. Recuperado de: <http://arthistory-frear.blogspot.com>

ANÓNIMO (S. V a.c.) *Hermes [Athenian red-figure]*. Recuperado de: <http://www.theoi.com/Olympios/Hermes.html>

ANÓNIMO (s.f) *Icono cinocéfalo de San Cristobal*. Recuperado de: <https://www.orthodoxartsjournal.org/the-dog-headed-icon-of-st-christopher-pt-2-encountering-saint-christopher/>

ANÓNIMO, s.f., *San Cristobal cinocéfalo*, Recuperado de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Saint_christopher_cynocephalus.gif

ANÓNIMO, (s.f) *Xolotl descrito en el códice Fejervary-Mayer*. Recuperado de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fb/Xolotl_1.jpg

BOSCH, J. (1500) *San Cristobal*, Recuperado de: <https://www.wikiart.org/en/hieronymus-bosch/saint-christopher#!#supersized-artistPaintings-195363>

COOKE, Rachel (2018) <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/mar/04/joan-jonas-video-art-pioneer-tate-modern-exhibition-interview>

CURTIS, Edward (1914) *Nakoaktok men in ceremonial dress, with long beaks, crouching on their haunches*. Recuperado de: <https://publicdomainreview.org/collections/edward-curtis-photographs-of-kwakwakawakw-ceremonial-costumes-and-masks-ca-1914/>

DIANA (2018) *Gelede Maks*, [Máscara Yoruba, Nigeria]Foto por: Larry Dupont. Recuperado de: <https://www.thebookbanque.com/tbbnqsociety/gelede-masks>

GÓNZALEZ FRÍAS, Federico (2012) *Símbolo*, dicionariodesimbolos.com/simbolo.htm

NGUYEN, Christian (2012), *Kwakiutl transformation mask*, Recuperado de: <http://3d1parsons2012.blogspot.com/2012/09/masks.html>

OGLESBY, Pamela (2018) *Right brain vs Left brain Functions*. <https://owlcation.com/social-sciences/Right-Brain-VS-Left-Brain-Functions>

Sin autor (2016) *Joan Jonas, figura clave del performance art, presenta en la Fundación Botín de Santander la instalación inédita “caudal o río, vuelo o ruta”*. <https://www.fundacionbotin.org/noticia/joan-jonas-figura-clave-del-performance-art-presenta-en-la-fundacion-botin-de-santander-la-instalacion-inedita-caudal-o-rio-vuelo-o-ruta.html>

TORRES GARCÍA, Joaquín (1938) *Detalle de Manuscrito “La Tradición del Hombre Abstracto”*. Recuperado de: <https://lifestyle.americaeconomia.com/articulos/torres-garcia-la-maldicion-del-pintor-uruguay>

CV

JUAN BAUTISTA CLIMENT PALMER

C. del Gallo 1, 1A, Granada, España

Teléfono: +34 (622) 684 577 / Email: climentbautista@gmail.com



EDUCACIÓN

- 2018 *Máster en Dibujo: Creación, Producción y Difusión*, Escuela Internacional de Posgrado, Granada, ES.
- 2013 *Licenciatura en Bellas Artes*, Escuela de Artes Plásticas, San Juan, PR
- 2007 *Animación y Arte Digital*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Ciudad de México, MX.

EXHIBICIONES

INDIVIDUALES

- 2017 *Sun Revolves Around the Earth*, Loisaida Center, Lower East Side, NY
- 2016 *Fuego Airoso*, Galería 2020, Santurce, PR
- 2016 *Cuadernos del Sacrificio*, El Quinto Piso, Ciudad de México, MEX
- 2015 *Capítulo IV: La Garantía del Anonimato* El Cuadrado Gris, San Juan, PR (curada por Anna Astor Blanco, Director/Curador, El Cuadrado Gris)
- 2013 *El Sermón de lo Inanimado*, Área, Lugar de Proyectos, Caguas, PR
- 2013 *La Pose: Sobre la Temporalidad del Dibujo*, Museo Casa Blanca, San Juan, PR

DUALES

- 2014 *Diálogo del Monólogo*. Siena Gallery, San Juan, PR

COLECTIVAS

- 2018 *Premios Alonso Cano*, Universidad de Granada, Granada, ES.
- 2015 *Map of the New Art: Caribbean Together Apart*, Fondazione Giorgio Cini, Venecia, IT.
- 2015 *El Quinto Piso en Luperca*, Luperca, Ciudad de México, MX
- 2014 *Muerte a Tiza*, Festival Bestia, Estación Indianilla, Ciudad de México, MX (curadoría por Martin Soto Climent, artista)
- 2014 *Son sin Fin*, La Productora, Santurce, PR

- 2013 *Espectadores en el Campo*, Área, Lugar de proyectos, Caguas, PR
- 2013 *Puerto Rican Fine Art School First Drawing Contest*, Los Muchachos Gallery, (Jurado: Deanne Peterbridge, Nick Quijano, Nelson Rivera)
- 2012 *Paisaje/Evidente*, Museo Casa Blanca, San Juan, PR (curadoría por Edgar Luiggi, Director, Parques y Museos de Puerto Rico)
- 2011 *Espacios Simulados*, Antiguo Arsenal de la Marina Española, San Juan, PR (curadoría por Laura Sofía Reyes, artist)
- 2011 *Exposición Anual*, Escuela de Artes Plásticas, San Juan, PR (Jurado: Walter Otero, Charles Juhasz, Adelino González)
- 2010 *UNAM 100 Aniversario*, Museo de Artes y Ciencias, Universidad Autónoma de México, Ciudad de México, MX

PROYECTOS CURATORIALES

- 2014 Área Emergente: Certamen de Arte Joven, Área- Lugar de Proyectos, Caguas, PR
- 2013 *Primer Certamen del Juguete en Madera*, Casa Cultural Ruth Fernández, Río Piedras, PR

COMISIONES

- 2014 *Imago Mundi*, Luciano Benetton Collection, NY

COLECCIONES

- 2017 *Reyes Veray Collection*, PR (privada)
- 2014 *Imago Mundi*, Luciano Benetton Collection, NY (privada)
- 2014 *Astor Blanco Collection*, FL (privada)
- 2013 *Sanabria Vevé Collection*, PR (privada)

RECONOCIMIENTOS

- 2018 *Beca alRaso Super-Vivere*, Universidad de Granada, Granada, ES
- 2017 *Beca SU-CASA*, Departamento de Cultura de la Ciudad de Nueva York, Nueva York, USA
- 2014 *Mejor Exposición Colectiva del Año*. Asociación Internacional de Críticos de Arte, San Juan, PR
- 2013 *Beca Carlos Collazo al estudiante de Pintura*, Escuela de Artes Plásticas, San Juan, PR
- 2013 *Beca Maserati – Bienal de Florencia (Italia)*, Gómez Hermanos Gallery, San Juan, PR
- 2011 *Primero Premio, Exposición Anual*. Escuela de Artes Plásticas, San Juan, PR

RESIDENCIAS

- 2017 *Loisaida Center*, Lower East Side, NY

- 2015 *Centro de las Artes de San Agustín (CASA), Oaxaca, MX*
- 2014 *Art Print Residence, Barcelona, España.*
- 2013 *Proyecto Graderío, Área-Lugar de Proyectos, Caguas, PR*
- 2013 *La Escuela Pública Libre y Gratuita de Dibujo, Ivan Ilich Beta-Local Residency Program, San Juan, PR*

BIBLIOGRAFÍA

- 2014 *Caribbean: Together Apart (Curacao, Dominica Republic, Puerto Rico, Bahamas)- 189 Art Works, Imago Mundi, Luciano Benetton Collection, Luciano Benetton Foundation, NY*
(<http://imagomundiart.com/collections/caribbean-together-apart>)

MEDIOS IMPRESOS

- 2013 *Siempre buscamos la forma, Tatiana Perez Rivera, Periódico El Nuevo Día, Aug. 2013, págs 72-73, San Juan, PR*

EXPERIENCIA PEDAGÓGICA

- 2018 *Masterclass: La Nobleza del Papel Maché, Escuela de Artes y Oficios de Granada, Granada, España*
- 2017 *Profesor de Artes Visuales, Casita Maria Center for the Arts and Education, Nueva York, USA*
- 2016 *Instructor, Curso de Dibujo Figurativo, El Quinto Piso, Mexico City, MX*
- 2013 *Instructor, Curso de Dibujo Figurativo, Escuela Pública, Libre y Gratuita de Dibujo, Museo de San Juan, Beta-Local Residency, San Juan, PR*