



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE ARTES
DPTO. DE PLÁSTICA

TRABAJO FINAL DE LA LIC. EN PINTURA
- UN EXTRAÑO ANHELO DE TRAMA UNIVERSAL -

MARÍA FLORENCIA CÉSPEDES

ASESORES:

LIC. RUBÉN MENAS

PROF. CARLOS DEL CORRO

- CÓRDOBA CAPITAL -

2010

“...UN EXTRAÑO ANHELO DE TRAMA UNIVERSAL” SURGE A PARTIR DE LA PARTICULARIZACIÓN Y/O PROBLEMATIZACIÓN DE UN PROCESO DE ANÁLISIS Y REFLEXIÓN DE LA IMPORTANCIA DE LA ACEPTACIÓN Y/O DEL RECONOCIMIENTO, COMO DIRÍA RENÉ GUÉNON, DE “LOS PRINCIPIOS UNIVERSALES Y TRASCENDENTALES”, A MODO DE ACERCAMIENTO A LA REALIDAD ABSOLUTA (PRESENTADA A LA CONCIENCIA DEL HOMBRE MODERNO COMO ALGO DIFERENTE A LO CONVENCIONALMENTE ESTABLECIDO O MÁS BIEN, COMO ALGO “DESCONOCIDO” E “INCOGNOSCIBLE” PERO SIN AHONDAR EN ELLO), ATRAVESADO POR LA ASPIRACIÓN HUMANA DE ADOPCIÓN DE UNA METODOLOGÍA DE CONCEPCIÓN Y COMPRESIÓN DEL ARTE COMO UN MEDIO DE TRANSMISIÓN PRINCIPALMENTE DE LOS ASPECTOS ESENCIALES DE OTRO NIVEL DE REALIDAD...”

“...LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA SE PRESENTA COMO UNA CONSTRUCCIÓN PROCESUAL-CONCEPTUAL DEL ACTO DE CREACIÓN COSMOGÓNICA UNIVERSAL REFLEJADA EN LA NECESIDAD HUMANA DE CREENCIA DE LA EXISTENCIA DE UN NIVEL DE REALIDAD TRANSHUMANO Y TRANSMUNDANO SIENDO EL ÁRBOL UNO DE LOS FENÓMENOS CÓSMICOS CONSTITUTIVOS DE LA ESENCIA DE OTRO NIVEL DE REALIDAD, EXPRESIÓN DE TODO LO QUE ES Y TUVO LUGAR DE SER...”

FLORENCIA CÉSPEDES

ÍNDICE GENERAL

	<i>Pág.</i>
1. Introducción: Un Árbol de Palabras.....	04
2. La Condición del Ser Absoluto.....	06
3. Conclusión: Un Extraño Anheló de Trama Universal.....	13
4. Bibliografía.....	15
5. Apéndice:	
5.1. Producción Artística - Etapa II: Algunas Ilustraciones.....	16
Proceso Creativo: Antecedentes Histórico-Artísticos.....	23
Proceso Creativo: Características Técnico-Formales y Metodología de Producción.....	24
Espacio Expositivo y Montaje de la Producción Artística.....	26

Partiendo de la concepción del hombre como ser pensante dotado de conciencia, atendiendo al pensamiento de Georg W. F. Hegel (1770-1831), **capaz de hacer de las cosas que produce “objetos”** (la filosofía tradicional denomina “entidades” a las obras de creación (haciendo alusión al “Ser estético”, pues la obra de arte es considerada y comprendida como un “ser viviente” y como tal actúa eternizando la existencia, puesto que está dispuesta a ser “re-creada” mediante la profundización de su nivel de lectura. De este modo, se extiende el acto de creación en comunicación con el sujeto observante. De no ser así no se podría comprender el arte como un proceso en el que tiene lugar lo comunicacional e intercomunicacional y, vale decir también, como un medio de transmisión principalmente de los aspectos esenciales de otro nivel de realidad) **reconociéndose en ellos, instituyéndose y gozando en y a través de los mismos, haciendo de dicha experiencia un acto de creación, acto de construcción simbólica, reivindicadora de un proceso comunicacional presentado bajo la forma de expresión estética**, concebida ésta como resultado de una actividad de representación plástica de objetos reales o ideas en donde el símbolo llega a ser pues, todo artificio que permita elaborar una abstracción, **y teniendo en cuenta, a su vez, que la imagen es una configuración simbólica que responde a una síntesis expresiva de lo que se conoce con el nombre de “experiencia estética”, cabe preguntarse** (tomando como ejemplo la producción artística de la etapa II¹ (que lleva el nombre del presente trabajo final) que, de hecho, permite una sutil aproximación a la idea del dibujo como expresión visual más antigua del hombre, como lenguaje gráfico universal, utilizado por la humanidad para transmitir sus ideas, proyectos y, en un sentido más amplio, su cultura, como práctica artística de abstracción y reconstrucción de la realidad que tiene implícita la noción de proceso, que a lo largo y a lo ancho de la historia aparece como principio ordenador, entre otras disciplinas artísticas, de la pintura pero diferenciándose de esta, al ser generalmente exploratorio depositando así, mayor interés en la observación y solución de problemas técnico-formales de una composición sin escatimar la imprescindible valorización del oficio del dibujante-pintor preocupado por abordar las formas visuales sin independencia del claroscuro) **si lo que en ella se ve, ha de estar sujeto a las condiciones de apreciación perceptivo-sensoriales propias del espectador** como agente receptivo y productivo de la misma, **si lo que se visualiza en su contexto representativo-referencial es el reflejo de un “estado del ser” de su creador**, como fenómeno existencial justificado en la apariencia de la forma externa del producto-objeto como expresión material idealizada en reemplazo de la materia real, siendo, entonces, “más importante distinguir lo que se ve o se cree saber que se ve que lo que realmente es, estableciendo así, pautas claras de diferenciación respecto de la naturaleza lógico-interna de un proceso fenomenológico de construcción simbólica de posible significación trascendental, en tanto que manifestación formal de lo que no tiene forma real. Es más, considerando también que *“Una obra de arte debería enseñarnos siempre que no habíamos visto lo que estamos viendo”* ², o como bien diría Martin Heidegger (1889-1976), que *“la obra de arte*

¹ Véase en *Producción Artística - Etapa II - Algunas Ilustraciones*, p. 19 - 24 (teniendo en cuenta que las ilustraciones presentadas han de ser entendidas fundamentalmente no sólo en términos técnico-artístico-formales sino también cosmológicos).

² Válerly, Paul. *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, Visor, Madrid, 1987, p. 27.

reconduce al espectador, directamente, a reflexionar sobre las ideas y las esencias en un alto plano de develamiento de la verdad que encumbra a la obra de arte a las alturas de la reflexión filosófica y poética”³, es oportuno subrayar que la ya citada **producción artística de la etapa II tiene como objetivo primordial la reafirmación de la experiencia artística como una construcción procesual-conceptual del acto de creación cosmogónica universal reflejada en la necesidad humana de creencia de la existencia de un nivel de realidad transhumano y transmundo siendo el árbol uno de los fenómenos cósmicos constitutivos de la esencia de otro nivel de realidad, expresión de todo lo que es y tuvo lugar de ser**, como sostendría Mircea Eliade (1907-1986), “*in illo tempore*”, es decir, “en aquel tiempo” como complemento material de la causa primordial que dio nacimiento a un ciclo natural cosmogónico existencial; reflexión esta que tiene su origen en el acto de meditación pues, “¿Meditar, no es acaso ahondar en el orden? Ve como el árbol ciego de miembros divergentes crece en torno de sí según la simetría. La vida en él calcula, levanta una estructura, y su número irradia por ramas y sus brotes...”⁴ ¿Meditar (que equivale a concentración, a “poner en medio” o a estar en el “centro”) no es acaso una condición humana que fundamenta un acto creador no sujeto a pautas funcionales de comprensión de lo subjetivamente cognoscible, un estado del pensamiento que, de acuerdo con la filosofía hermética, concibe a la palabra en el silencio como un instrumento del mismo (ya que la palabra interpreta lo que el pensamiento quiere), no es en definitiva convertirse entonces, en “un árbol de palabras” en el sentido trascendental del término?

A lo largo de estas páginas **se intentará comprender**, especialmente a partir de la producción artística de la etapa II, **por qué “un árbol o una planta no son nunca sagrados en tanto que árbol o en tanto que planta; llegan a serlo en cuanto participan de una realidad trascendente, en cuanto significan esa realidad trascendente”⁵, por qué “el mundo se presenta de tal manera que, al contemplarlo, el hombre religioso descubre los múltiples modos de lo sagrado y, por consiguiente, del Ser”⁶**, a diferencia del hombre moderno “arreligioso” y “antitradicional” que, si bien admite en teoría la probabilidad de existencia de “algo distinto” declarado como “desconocido” e “incognoscible”, rechaza la existencia de una autoridad espiritual o superior a él mismo a la vez que una facultad de conocimiento superior a la razón individual obstaculizando la posibilidad de alcanzar el verdadero entendimiento en el campo intelectual-espiritual⁷ y, por último, desde el punto de vista artístico, **por qué la imagen reproducida** (con materiales y técnicas de dibujo) **del “mundo finito” transmite al espectador algo infinito**, al penetrar éste mental y perceptualmente en el espacio plástico⁸; **vale decir, a modo de complemento, al situarse éste en el contexto de la misma**, sin obviar la importancia de explotación de la “intelectualidad” y “espiritualidad” verdadera, en el que **el tema planteado oficia de modelo de referencia del sentido o razón de ser de su propia naturaleza discursiva**⁹.

³ Oliveras, Elena. *Cuestiones de arte contemporáneo*, Emecé, Argentina, 2008, p. 28.

⁴ Váler, Paul. *Diálogo del árbol*, Ediciones del Copista, Córdoba, 2004, p. 81.

⁵ Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1954, p. 306.

⁶ Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 87.

⁷ Cifr. Guénon, René. *La crisis del mundo moderno*, Editorial Huemul, Argentina, 1966, p. 97, 130, 171.

⁸ Cifr. Autores Varios. “El traslado de París a Nueva York” en *Arte del siglo XX.*, Taschen, España, 2001, p. 289

⁹ Véase en *Diagrama Explicativo*, p. 16 y en *Espacio Expositivo y Montaje de la Producción Artística*, p. 28.

Muchas situaciones del acontecer cotidiano han conducido aunque sin pretenderlo de un modo objetivo **a la reflexión de lo que se presenta como verdadero con relación a la creencia de lo que se entiende como “real”**, puesto que *“No hay sujetos sin conciencia, no hay historia sin sujetos, no hay proyectos sin voluntad de hacer la historia”*¹⁰ reveladora de lo esencial solidario de la “ontología”¹¹, **es decir, “cómo el Mundo - lo real - ha llegado a ser”**¹². Por consiguiente, la realidad verdadera es la revelación de la verdad. La verdad no es una construcción subjetiva necesaria de diferenciación de la irrealidad sino la revelación de un sin fin de posibilidades que conforman la idea de lo absoluto como un todo unificador, como una estructura basada en una lógica guiada por sus propios principios de integración totalizadora de lo que se concibe como experiencia trascendente en relación con aquello que no goza de tales condiciones de existencia trascendental siendo la eternidad de “lo siempre eterno” la condición del “ser eterno”, expresión esta equivalente al *Todo* (cosmos “atemporal”), en otras palabras, al universo de lo absoluto en lo relativo, el infinito de lo finito. La esencialidad de la existencia del todo como elemento absoluto, es el todo de la idea del Todo como unidad. La unidad es la definición más cercana de lo que se concibe como eterno, de lo puramente integral. La integración de las partes del todo manifiesta la esencialidad misma de lo absoluto en oposición a la relatividad de “lo siempre igual” pues, la “irreversibilidad de los acontecimientos” es para el hombre moderno la nota característica de la historia universal, ya que, al ser éste resultado del curso de la misma no se siente “obligado” a conocerla en su totalidad¹³. Por consiguiente, **lo absoluto se encuentra en todo lo que conocemos como un todo objetivo, verdaderamente real, es decir, en los elementos visibles de la naturaleza en general en la que la integración armónica de dichos componentes naturales permite que los mismos sean las partes constitutivas del sentido del ser de la naturaleza, condicionando a su vez el estado de existencia permanente de la misma como soporte de lo universal. Lo universal adopta la forma de lo natural siendo esta última la justificación verdadera de lo absoluto. La naturaleza encuentra su razón de existencia en el todo universal, en la verdad “verdadera” de lo infinito, en el ciclo vital circular de carácter trascendental, pues es el producto de un fenómeno no subjetivo, no programado según nociones operativas empírico-analíticas de lo “siempre igual”. El sentido del ser de la naturaleza se conecta con la idea de lo absoluto en el acto de reactualización misma de su existencia esencial constituyendo así el perfil infinito de su “entidad verdadera”, dando, en consecuencia, nacimiento a las partes integradoras del todo; de un todo que cobra vida eterna en la presencia material del árbol como objeto simbólico portador de lo sagrado, como resultado objetivo de lo “no siempre igual”, en el sentido de <renovación periódica> del Cosmos o bien “...degradación progresiva del Cosmos, que necesita su destrucción y recreación periódicas”**¹⁴.

¹⁰ Gil, Nilda N. “Lo post-moderno desde la perspectiva Latinoamericana” en *El proyecto colectivo y la postmodernidad*, Centro de Estudios Latinoamericanos, Bs. As. 1987, p. 21.

¹¹ Cifr. Eliade, Mircea. *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid, 1973, p. 123.

¹² Eliade, Mircea. *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid, 1973, p. 123.

¹³ Cifr. Eliade, Mircea. *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid, 1973, p. 26.

¹⁴ Eliade, Mircea. *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid, 1973, p. 74.

El árbol es una “entidad viviente”, cósmica, que marca el significado del ascenso y el descenso, es cuerpo material que permite la conexión inmutable de lo finito con lo no finito, es la revelación y símbolo de lo absoluto, es el microcosmos en comunión con el macrocosmos; es la unidad en la diversidad. La multiplicación de la diversidad acentúa el sentido trascendental del Todo. Así pues, la condición del “ser eterno” propio del árbol, como fruto de un acto creador sublime no sujeto a pautas funcionales de comprensión de lo subjetivamente cognoscible, es la condición, a modo de resultado, de existencia de lo “no siempre igual”. **El árbol es pues, en este sentido, el fundamento de existencia de lo “no siempre igual”, es el todo del Todo** ya que *“la <realidad> se desvela y se deja construir a partir de un nivel <trascendente>... que acaba por formar parte de la vida humana”*¹⁵; **en este sentido, es el camino conductor al Todo**, al formar parte del mismo como “ser eterno”; las experiencias de transformación físico-naturales de su aspecto material no alteran el ritmo funcional de su creación como eje conductor de lo sagrado al “ser sagrado”; su nacimiento, crecimiento y muerte dan lugar al nacimiento, crecimiento y muerte cíclica, siendo esta última el motivo existencial de la primera, mientras que la segunda lo es de la tercera, cual si fueran etapas evolutivas que marcan la causa de su razón de ser a modo de justificación no relativa de lo absoluto **siendo la experiencia cíclica de su propia constitución como un todo el Todo mismo**, pues *“cada nuevo nacimiento representa una recapitulación simbólica de la cosmogonía...”*¹⁶; es más, *“el árbol no es sino una nueva fórmula de la realidad y la Vida inagotable representadas también por la Tierra”*¹⁷ y *“la vida no puede ser <reparada>, sino solamente <recreada> por un retorno a las fuentes. Y la fuente por excelencia es el brote prodigioso de energía, de vida y de fertilidad que tuvo lugar durante la Creación del Mundo”*¹⁸.

Por lo tanto, **el árbol es el microcosmos como parte componente del macrocosmos, es la condición del sentido de lo absoluto, es verticalidad y horizontalidad**. La verticalidad encierra el misterio de lo ascendente, del paso hacia el otro mundo, el mundo de lo “no siempre igual”; marca la direccionalidad de conexión con la “realidad suprema” en el sentido de que el Cosmos como obra divina está, pues, santificado en su propia estructura¹⁹. Mientras que la horizontalidad es la constancia de creación de la significación trascendente de lo “no siempre igual”. El estado fundacional de equilibrio armónico del microcosmos es el reflejo del estado de la condición del Ser absoluto, de la unidad comunicacional de lo finito con lo infinito, de la esencia del ser subjetivo con la del ser objetivo, de la realidad relativa con la “realidad verdadera”. **La verdadera realidad cobra aspecto material en la existencia de los elementos que componen el todo**, del cual surge la fuerza potencial de unión de las partes con el todo **siendo este último el resultado trascendental experiencial de un acto ceremonial de comunión con el más allá que es el Todo mismo**. El todo es el que inaugura el permanente accionar de las partes que lo definen y le dan forma absoluta al adquirir el sentido de totalidad universal en sus propias entidades estructuralmente trascendentales pues, *“la existencia del Mundo es el resultado de un acto divino de creación, sus estructuras y sus ritmos son el producto de los acontecimientos que tuvieron lugar en el comienzo*

¹⁵ Op. Cit, p. 158.

¹⁶ Op. Cit, p. 47.

¹⁷ Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1954, p. 290.

¹⁸ Eliade, Mircea. *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid, 1973, p. 44.

¹⁹ Cifr. Eliade, Mircea. *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid, 1973, p. 46.

del Tiempo”²⁰. Por consiguiente, la vibración de las partes es la vibración del todo. El sentido de desplazamiento de los elementos de la naturaleza, en lo que se refiere a modificaciones de tipo fisiológico-material, enfatiza la trascendencia simbólica de las partes en el todo. La naturaleza del todo es el todo de la naturaleza. La esencia de la esencialidad misma de la naturaleza es la esencia del Todo como realidad absoluta. Las partes del todo son entonces, el todo de las partes que dan lugar al surgimiento del mundo de lo “no siempre igual”.

La dinámica evolutiva de creación del microcosmos es el resultado del accionar creativo de un “estado dimensional supremo” (por tal razón, en la producción artística de la etapa II hay una intención de significar dichos conceptos en cada punto, en la emotividad de cada vibración siendo esta última uno de los elementos característicos del “dibujo pictórico” de naturaleza atmosférica, luminosa, con predominio de efectos de luz y/o juegos de claroscuro ya que, “...el dibujante-pintor considera la forma, no abstractamente, independiente del claroscuro (salvo que pretenda pintar chato como lo hace a veces Cranach) sino sometida a la acción devoradora de la luz y de la sombra”²¹). **Es más, siguiendo esta línea de pensamiento, el sentido ontológico propio del árbol es el producto de un mecanismo de creación superior “condicionalmente” ligado a su condición de ser. El árbol es imagen sagrada de lo sagrado cuya función de transmisión y conexión directa con el macrocosmos justifica la razón de ser del microcosmos.** Todo lo que acontece a partir del árbol como existencia corpóreo-material-simbólica enfatiza el sentido de “eternidad absoluta”. De esta manera, **el árbol adquiere significación trascendental al ser portador de un estado absoluto** a través de la conciencia relativa humana de la existencia de una conciencia absoluta, dicho de otro modo, del pensamiento subjetivo de lo que se cree como objetivo y de lo que definitivamente es objetivo.

En referencia a lo comentado anteriormente, la naturaleza del árbol encuentra su sentido de eternidad en la razón de ser del Todo. **El espíritu del árbol es el espíritu del Todo, es la esencia existencial de una “entidad” trascendental-universal.** El universo absoluto es manifestación directa en el “universo relativo”, en el sentido “histórico universal” tal como lo concibe el hombre moderno. La conciencia de la existencia del conocimiento del Todo universal es el resultado de la reflexión de la creencia de la existencia de un todo relativo.

Por lo tanto, **el árbol es eternidad de la eternidad, es materia de lo absoluto y existencia material de un estado del ser infinito.** La materia está pues en constante vibración. El ser de la materia está en su mismo movimiento cuya energía se desplaza de manera constante y segura hacia un más allá sublime y universal. El universo es el todo en la materia y de la materia. Las partículas que hacen a la materia son el todo de la materia en virtud de un hecho trascendental que escapa a su propia concepción “formalmente” original. Es así como el estado de la materia es el estado del todo. En el todo surge la materia cuyo movimiento continuado estimula la gestación involuntaria de la energía cósmica.

Ahora bien, **el cosmos es entonces, la unidad manifestada en lo universal. Lo universal es testigo del todo convertido en materia. El todo es el cosmos y parte del mismo como totalidad integradora a la vez que constructora de una dimensión cuyas características y/o propiedades materiales simbólico-funcionales justifican la existencia de un estado superior**

²⁰ Eliade, Mircea. *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid, 1973, p. 160.

²¹ Lhote, André. *Tratado del paisaje*, Poseidon, Buenos Aires, 1948, p. 51.

de las cosas visibles. Lo visible oculta lo que en apariencia es su contrario, revela lo que no parece tener existencia verdadera, **anuncia**, de hecho, **lo que parece ser y lo que es**. En la simplicidad relativa de las cosas, en función de la experiencia subjetiva de lo que se piensa y observa como diferente, alberga la “monumentalidad” del pensamiento objetivo hecho materia. Como consecuencia de ello, la simplicidad da lugar a la complejidad; es más, sin lugar a dudas, es en la primera donde radica la segunda. Vale decir que, en la simplicidad, entonces, se halla la fundamentación ontológica de la complejidad. A decir verdad, la complejidad se viste de simplicidad siendo esta última el motivo principal de su propia existencialidad. La naturaleza inmutable del Todo es el sentido natural de la complejidad en la simplicidad. El Todo, por consiguiente, es la materia y más que la materia, es el centro de aquello que traspasa los límites de lo absoluto para adentrarse en una fase superior del ser universal. **El Todo es el todo y más que el todo, es el universo de lo absoluto en lo relativo, es causa y efecto, es lo visible y lo no visible, es el infinito de lo finito**. Y es en esta concepción donde se hace oportuno considerar el ritmo cíclico de la materia en tanto que marca el tiempo en lo absoluto. En este sentido, el cosmos es el tiempo en el espacio eterno. **El Todo es parte del cosmos y por tanto, el cosmos mismo**; es el universo sublime de lo “sin forma”. La forma del Todo es la forma de lo que no tiene forma. Por consiguiente, la forma de la materia da lugar a la forma del Todo. El Todo es el contenido de la materia hecha forma. La forma es la consecuencia del ritmo del Todo y el contenido de la materia su causa (dicha expresión hace alusión a la ley morfológica de identificación de materia y forma).

Así pues, la existencia del Todo halla su explicación ontológica-conceptual en el contenido de la forma de la materia siendo esta última la razón de ser de la forma y el contenido del Todo. El todo es testigo de los cambios que sufre el contenido de la forma de la materia. **El todo del Todo no es susceptible de modificación pero el todo de la materia plasma el inicio del nacimiento de un ciclo que justifica el Ser del Todo como realidad absoluta**.

El Ser del Todo es el ser de la materia puesta en movimiento, es decir, **es más que la materia, es causa y efecto de la misma**; es forma y contenido de lo esencial. **Lo esencial está arraigado en el todo, es parte constitutiva del Ser del Todo como lo verdadero convertido en sustancia absoluta. La materia es la base de la sustancia absoluta; es parte componente del ser universal**. En el marco de dichas especulaciones filosóficas, **el árbol es la materia del ser universal, es fundamentación existencial del macrocosmos en el microcosmos, es parte del todo en el Todo**. Por ende, el “ser de la materia” es parte del Ser del Todo. **El cosmos** es la morada del todo, **es el lugar donde lo infinito da origen a lo finito convertido en materia**. El movimiento de la materia revela un hecho cosmogónico trascendental basado en la voluntad divina de creación del todo teniendo en cuenta que lo cosmogónico o la cosmogonía hace referencia a la formación del mundo, a la creación pues, *“la cosmogonía es el modelo ejemplar de toda especie de <hacer>: no sólo porque el Cosmos es el arquetipo ideal a la vez de toda situación creadora y de toda creación, sino también porque el Cosmos es una obra divina”*²². El todo es el lugar de dominio de la materia. Es así como el “ser de la materia” depende de la voluntad del Ser del todo. **El Todo existe en la esencia de la materia** como fenómeno trascendental de una existencia sustancial universal. **Fuera del Todo existe la nada** en forma de “vacío”. **Desde la nada no es posible la**

²² Eliade, Mircea. *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid, 1973, p. 46.

concepción del Todo. El acceso al Ser del todo tiene lugar en el Todo mismo. Lo que es ajeno al Ser del Todo es compatible con lo no sustancial. La nada es el “vacío” de lo que no tiene ser. Por tanto, **más allá del Ser del todo está el Todo y fuera del Todo no hay más que “vacío” o sea, la nada sin “sustancia absoluta”.**

Entonces, la transmutación del ser de la materia es el todo del Ser del Todo. **Sin la existencia del Ser del Todo no sería posible concebir el ser de la materia y, por consiguiente, el todo. Más allá del todo está el Ser del Todo reflejado en la materia;** ésta última, en definitiva, da forma a aquello que por naturaleza no la tiene siendo esta condición necesariamente revelada bajo el aspecto morfológico material. **La forma de la materia es la forma del Todo sin forma.** El movimiento constante de la materia puntualiza el ritmo del todo en el Ser del Todo. Por lo tanto, “tal como es arriba es abajo”. El conocimiento relativo de un hecho incognoscible es el abajo en conexión con el arriba. La realidad subjetiva de un acontecimiento objetivo manifiesta lo objetivo en lo subjetivo. El todo del Ser del Todo es el motivo existencial de la sustancia universal objetiva. Sin esa sustancia objetiva propia del Ser del Todo no sería posible la existencia del todo en la materia misma como reflejo de lo no visible, lo no perceptible mediante los sentidos. **La materia,** por consiguiente, **es el todo en el Ser del Todo.** Así pues, la finitud encuentra su propósito más sublime en la esencia de lo no subjetivo, es decir, en la unidad dentro de la diversidad. La diversidad es condición necesaria de diferenciación de un estado superior de la materia como portadora de una energía universal en movimiento permanente. El choque contradictorio de fuerzas negativas y positivas que se hallan concentradas en el ser de la materia misma conforma una unidad a partir del sentido universal de la diferencia. Lo “no igual” es el motivo primordial de la necesidad de existencia del todo en el Ser del Todo. Por consiguiente, la unidad es el todo en el Ser del Todo, es lo positivo y lo negativo, lo finito y lo infinito, lo estático y lo dinámico.

Es así como el todo es lo que acontece en la esencia del Todo, es el camino de transición de un estado superior a otro de mayor trascendencia energética. El todo es energía universal, es sustancia objetiva del Ser absoluto. La condición existencial del todo es la condición referencial del Ser del Todo. El Ser del Todo adquiere existencia en el todo de la forma del todo evidente en el ser de la materia. **La forma y el contenido de la materia ponen de relieve la naturaleza del todo en el Ser del Todo.** Con relación a esto último, lo dinámico es lo “estático” en constante mutación y/o modificación. La naturaleza de lo dinámico en lo “estático” es la naturaleza del todo en el Ser del Todo. **Las transformaciones suscitadas en el seno mismo de la materia aportan el significado trascendental del todo en el Ser del Todo.** Por tanto, el sentido del movimiento a partir del sentido del no-desplazamiento reivindica lo “verdadero” en el todo de la realidad absoluta.

Teniendo en cuenta entonces, que el Ser del Todo es inmutable, infinito, eterno, **la materia sufre transformaciones concebidas estas como “apariencias exteriores” de lo que se halla oculto, que no es otra cosa que la realidad sustancial** (el arquetipo de los seres y de las cosas en el “mundo platónico de las ideas”). Fuera del Todo no existe nada. Más allá del Todo no hay más que el “silencio” de la nada absoluta. El todo en el Ser del Todo incognoscible es lo único verdadero, el motivo principal de la creación de la naturaleza como realidad verdadera. Las leyes del todo se corresponden según las fuerzas que dominan la materia. Ninguna ley puede superar al Todo. Sólo el Todo puede faltar a la ley ya que existe en virtud de ella misma. Es así como las leyes dan sentido a la existencia del todo en el Todo mismo. Fuera del Todo no hay ley que establezca la diferencia del ser y del no ser. **En el Ser del Todo se encuentra la ley absoluta de todo aquello que se**

presenta como verdadero. El universo contribuye a la consolidación de aquello que, a manera de “anábasis” (ascenso cualitativo), **rige según los estados de la naturaleza infinita del Todo.**

Por tanto, la razón de ser del todo es la ley universal en constante movimiento circular. Los cambios de la materia están determinados por las leyes que gobiernan tanto el tiempo como el espacio. El universo es el tiempo y el espacio cuyas leyes funcionales de causa y efecto contribuyen a la existencia de lo “no siempre igual” en tanto reflejo del todo en el Ser del Todo. El tiempo y el espacio actúan en función de un conjunto de factores estipulados según las leyes que dominan el Todo universal. **Las fuerzas positivas** (“creación”) **y negativas** (“entropía” (que destruye para que la creación pueda construir nueva vida reflejándose ello incluso en la práctica artística (ya que, tomando como ejemplo la producción artística de la etapa II, en el acto de creación de la misma se han producido transformaciones cualitativas que han hecho a la evaluación permanente de medios y descubrimientos de otros recursos de expresión plástica). En otras palabras, el hombre hace una catarsis, una purificación selectiva. Así pues, el proceso de síntesis propicia el sentido de unidad o armonía (máxima unidad) que determina el “Ser estético”) **son administradas por leyes que posibilitan el inicio de un nuevo ciclo cosmogónico** mediante la superación de los planos inferiores a través del acceso directo a aquello que se halla oculto a los sentidos como justificación de lo finito en lo infinito.

El Ser del Todo por medio del todo es lo no finito, lo eterno, inmutable y verdadero. **Las cosas se encuentran en el todo pero no son el Todo.** La materia es energía en movimiento permanente que contribuye al surgimiento de fuerzas que se corresponden en virtud de su carácter antagónico. El movimiento circular potencia la estabilidad de transmutación continua de potencias que fundamentan la existencia del todo en el Todo. Es decir, que **cualquiera sea la naturaleza de los fenómenos que tienen lugar fuera del todo no se corresponde con el Ser del Todo.**

El universo es el resultado de un proceso creativo propio del todo en el Todo. De esta manera, **se lo considera parte integrante del Todo, pero no el Espíritu Absoluto; este último es el todo del Todo**, es lo que no podría ser de considerarse tan sólo las partes que hacen a su propia existencia como “mente infinita”, en el sentido primordial de una definición estructural ontológica. La “mente” del todo es más que el todo revelado en la materia como energía cuya intensidad vibratoria se teje mediante desplazamientos procedimentales graduales. La materia como energía es el fruto de un acontecer procesual ligado a la naturaleza del todo en el Todo. La razón de ser de la “mente” del todo en el Todo deriva de la causa fundamental de los resultados fenomenológicos suscitados en función de la existencia absoluta del Todo. La naturaleza del Todo en la “mente” del todo conlleva a la génesis operativa de los componentes generacionales de la materia como uno de los aspectos identificatorios auténticamente concebibles del todo en el Todo. La existencia de propiedades innatas a la materia hace posible la manutención de la misma como consecuencia notablemente objetiva de lo verdaderamente real. **El accionar de la materia en el todo moldea el “corpus ontológico” del Todo como producto inmediato del Espíritu Absoluto en el marco de un contexto regido por principios universales de concatenación de lo general con lo particular en el ámbito de la integridad absoluta.**

Lo expuesto se centra entonces, entre otras cosas, **en un fenómeno cósmico susceptible de convertirse en símbolo de expresión estética de significación trascendental, en la medida que siempre revela los aspectos más profundos de la realidad total**, de la realidad estrictamente

metafísica o “...algo más que el aspecto de la vida cósmica que ha de representar”²³ en tanto objeto que “...se hace paradójicamente hierofanía, receptáculo de lo sacro, mientras sigue participando en su medio cósmico en torno”²⁴. Al respecto, **teniendo en cuenta que “la obra de arte expresa ideas relativas a los grandes temas que ocuparon al hombre desde siempre y que cada época permitió vislumbrar de manera particular”²⁵ y que “...no es, en ningún sentido, una alegoría, es decir, no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga que decir”²⁶ o que la misma “...no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite”²⁷**, la producción artística de la etapa II revela la importancia del acto de creación artística en la medida que el mismo permita el acercamiento al todo absoluto, como respuesta a la necesidad humana de creencia de la existencia de un nivel de realidad transhumano y transmundo, **siendo el árbol uno de los fenómenos cósmicos constitutivos de la esencia de otro nivel de realidad, expresión de todo lo que es y tuvo lugar de ser.**

²³ Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1956, p. 190.

²⁴ Op. Cit., p. 92.

²⁵ Oliveras, Elena. *La metáfora en el arte*, Almagesto, Buenos Aires, 1993, p. 167.

²⁶ Gadamer, Hans G. *La actualidad de lo bello*, Paidós, Buenos Aires, 1998, p. 96.

²⁷ Op. Cit., p. 91.

- UN EXTRAÑO ANHELO DE TRAMA UNIVERSAL -

Según Martin Heidegger, la obra de arte cumple la función primordial de develar las esencias de las cosas en general, aquello que permanece oculto estableciendo así una tensión con lo ya exhibido o lo desoculto, a la vez que posibilitando la apertura de un amplio campo de infinitas interpretaciones, las cuales surgirán a partir del necesario conocimiento y/o entendimiento del contexto de la misma, dando lugar al nacimiento de un "mundo" de contenido original, y se diría también, a modo de añadidura, previo y no solo no previo a la forma. Dicho de otro modo, con relación a esto último existe un contenido previo a la forma o incluso puede el mismo nacer en y/o con la obra, pues esta tiene su razón de ser desde el encuentro relacional entre materia, creador y forma, traspasando los límites de esta última o de algún otro concepto establecido con anterioridad (creación "ex-nihilo", de la nada). Teniendo en cuenta esto, es necesario aclarar que *"hay una creación de contenido que, según la perspectiva heideggeriana, invita al receptor de la obra a trascender la comprensión preontológica del mundo, instalándose en lo más propio y auténtico: la comprensión ontológica"*²⁸. Y **es precisamente en esta comprensión ontológica propia de la obra, entendida como un mundo de significados posibles, que se produce el develamiento de lo que se concibe como verdadero siendo lo esencial**, especialmente en alusión a la producción artística de la etapa II (cuyo título "Un Extraño Anhele de Trama Universal" surge a partir de la particularización y/o problematización de un proceso de análisis y reflexión de la importancia de la aceptación y/o del reconocimiento, como diría René Guénon, de "los principios universales y trascendentales", a modo de acercamiento a la realidad absoluta (presentada a la conciencia del hombre moderno como algo diferente a lo convencionalmente establecido o más bien, como algo "desconocido" e "incognoscible" pero sin ahondar en ello), atravesado por la aspiración humana de adopción de una metodología de concepción y comprensión del arte como un medio de transmisión principalmente de los aspectos esenciales de otro nivel de realidad), **solidario de una "ontología" y de una "historia" concebida en función de la existencia de una cosmogonía transhumana y transmundana**²⁹ manifiesta en fenómenos o hechos cósmicos que fundamentan el sentido del mundo como creación reversible de lo inmutable y sin forma; un mundo en donde **el árbol "representa al Universo en continua regeneración"**³⁰ operando como símbolo de la realidad absoluta ya que es reflejo del centro como eje constructor del universo cuyo origen se encuentra en la naturaleza del Ser del todo como totalidad aprehensible en la inconmensurabilidad de la facultad sublime del instante supremo responsable de la existencia del todo en el Ser del Todo, es decir, en el "centro" evidente en el acto de creación de los fenómenos cósmicos que tienen lugar en el mundo proporcionando un nuevo sentido a la existencia real cuya base estructural-organizacional marca el ritmo funcional del tiempo en el espacio de lo "no siempre igual", **siendo el árbol lo que es y más de lo que parece que es**; y no podría ser lo que verdaderamente es de no existir una causa de voluntad de "creación divina" que suscita en la existencia humana la necesidad de "idealización" de un hecho cosmogónico trascendental justificado en el sentido de unidad en la

²⁸ Oliveras, Elena. *Cuestiones de arte contemporáneo*, Emecé, Argentina, 2008, p. 29.

²⁹ Cifr. Eliade, Mircea. *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid, 1973, p. 123.

³⁰ Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1954, p. 273.

diversidad convertida en materia como todo en el Ser del Todo, pues “... *Lo que tu ves de un arbusto o de un árbol, no es sino el exterior y que el instante ofrece al ojo indiferente que apenas si roza la corteza del mundo. Mas la planta presenta a ojos espirituales no sólo un simple objeto de vida humilde y quieta, sino un extraño anhelo de trama universal*”³¹.

³¹ Váleriy, Paul. *Diálogo del árbol*, Ediciones del Copista, Córdoba, 2004, p. 79.

GIL, Nilda Noemí.

"Lo post-moderno desde la perspectiva Latinoamericana" en **El Proyecto colectivo y la postmodernidad**. Centro de Estudios Latinoamericanos. Bs. As. 1987.

GUÉNON, René.

Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Argentina. 1976.

La crisis del mundo moderno. Editorial Huemul . Argentina. 1966.

ELIADE, Mircea.

Mitos, sueños y misterios. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires. 1961.

Imágenes y símbolos. Taurus. Madrid. 1956.

Lo sagrado y lo profano. Paidós. Barcelona. 1998.

Mito y realidad. Guadarrama. Madrid. 1973.

Tratado de historia de las religiones. Instituto de Estudios Políticos. Madrid. 1954.

VALÈRY, Paul.

Diálogo del árbol. Ediciones del Copista. Córdoba. 2004.

Introducción al método de Leonardo da Vinci. Visor. Madrid. 1987.

OLIVERAS, Elena.

Cuestiones de arte contemporáneo. Emecé. Argentina. 2008.

La metáfora en el arte. Almagesto. Buenos Aires. 1993.

AUTORES VARIOS.

"El traslado de París a Nueva York" en **Arte del siglo XX**. Taschen. España. 2001.

BIEDERMANN, Hans.

Diccionario de símbolos. Paidós. España. 1996.

CHEVALIER, Jean.

Diccionario de los símbolos. Herder. Barcelona. 1986.

GADAMER, Hans-Georg.

La actualidad de lo bello. Paidós. Buenos Aires. 1998.

DIDI HUBERMAN, Georges.

Lo que vemos, lo que nos mira. Ediciones Manantial. Argentina. 1997.

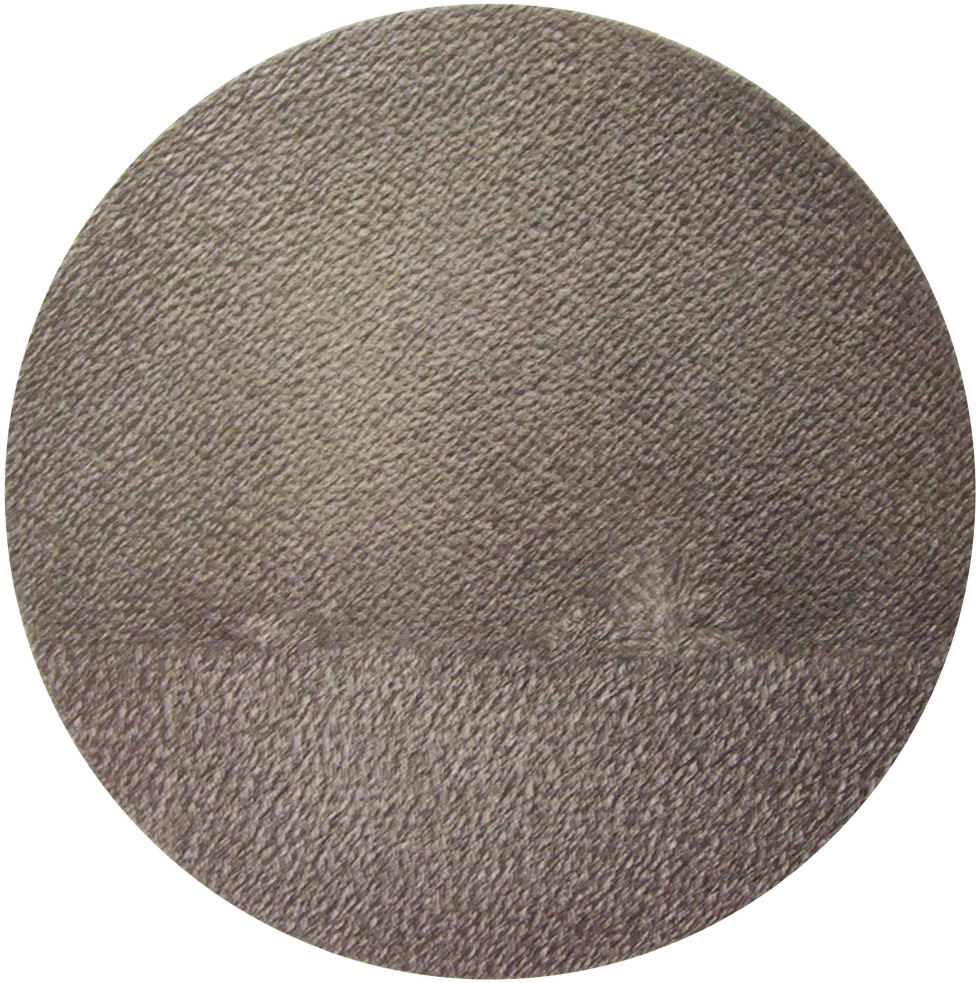
VILLAFañE, Justo.

Introducción a la teoría de la imagen. Ediciones Pirámide. Madrid. 1984.

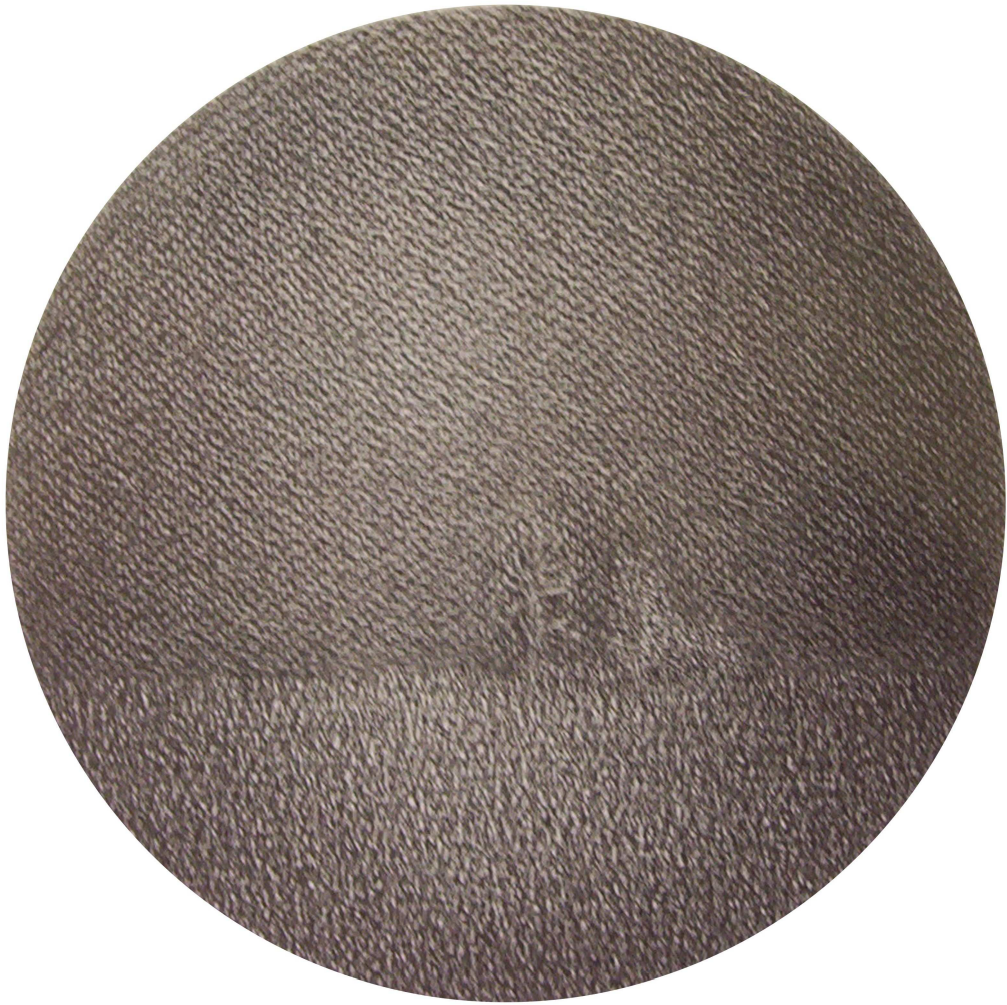
LHOTE, André.

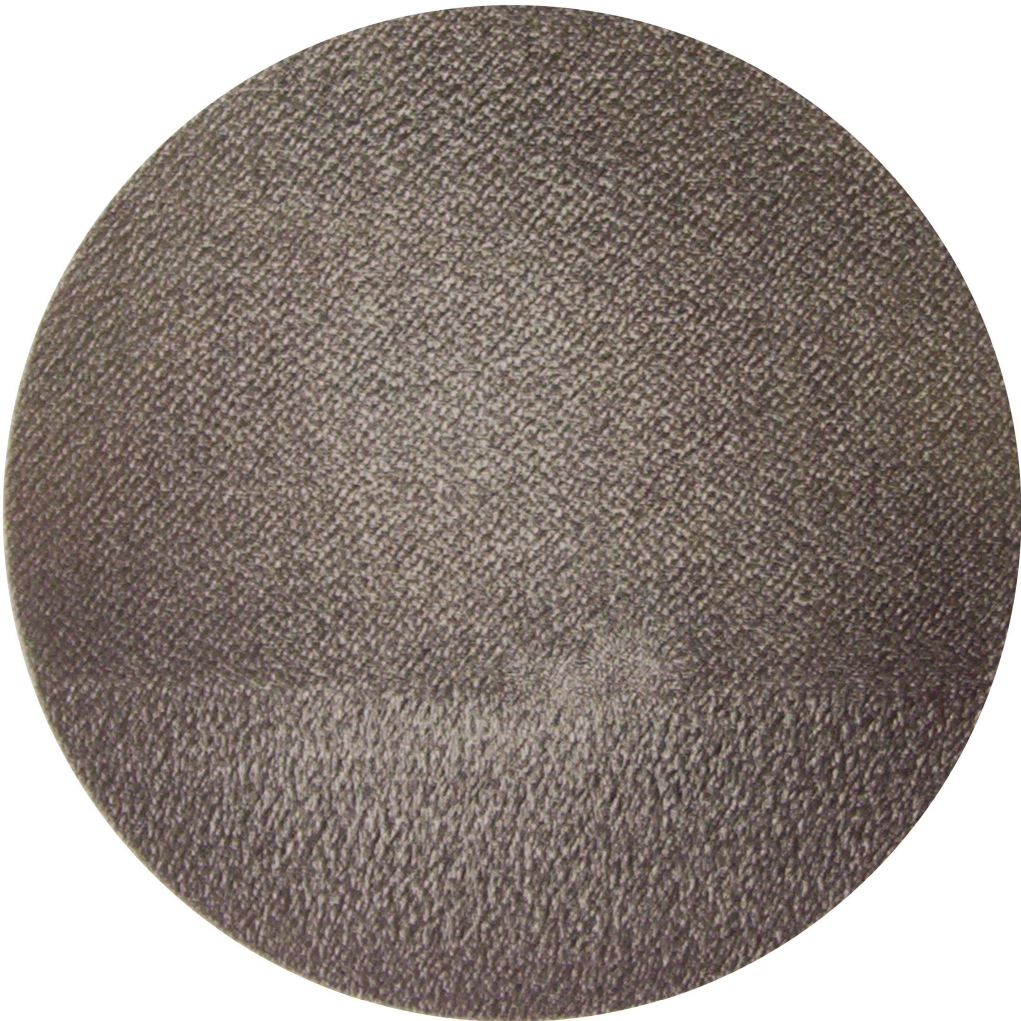
Tratado del paisaje. Poseidon. Buenos Aires. 1948.

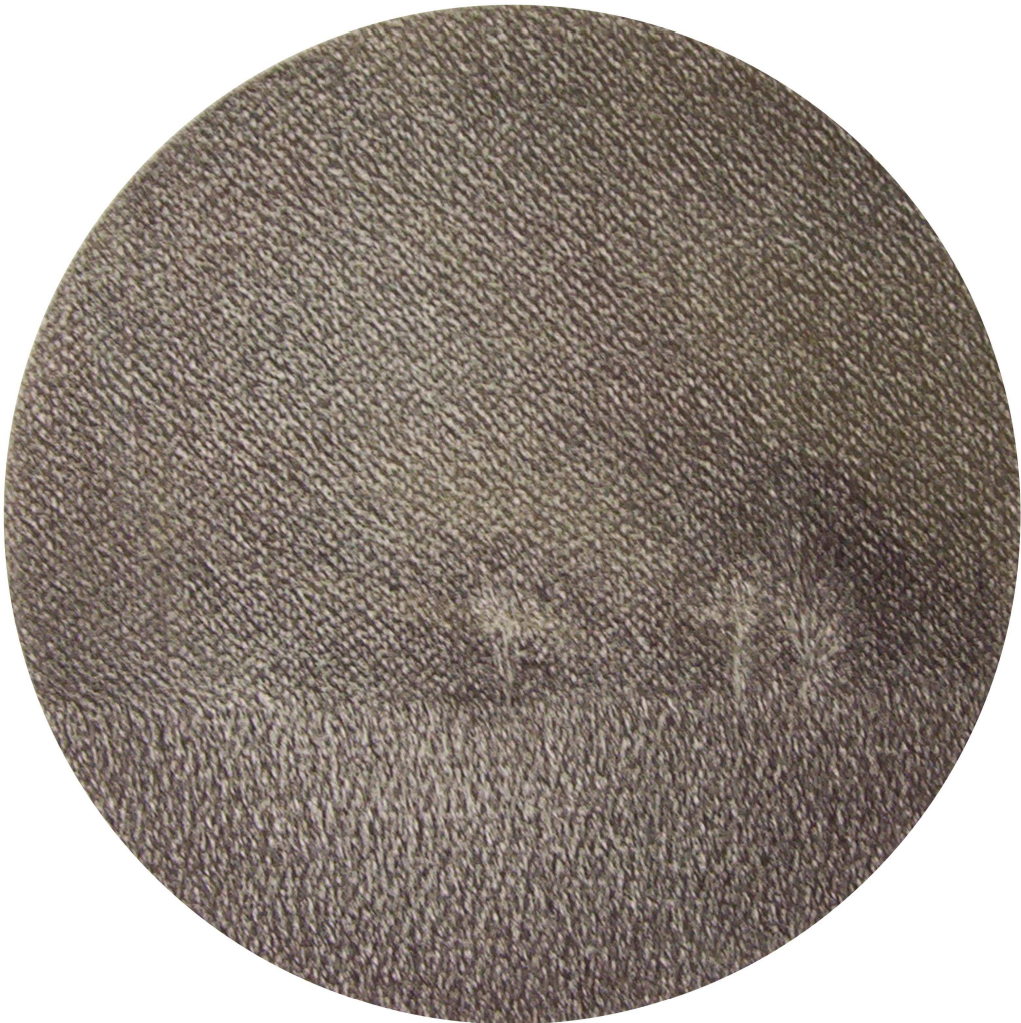
- PRODUCCIÓN ARTÍSTICA - ETAPA II -
- ALGUNAS ILUSTRACIONES -

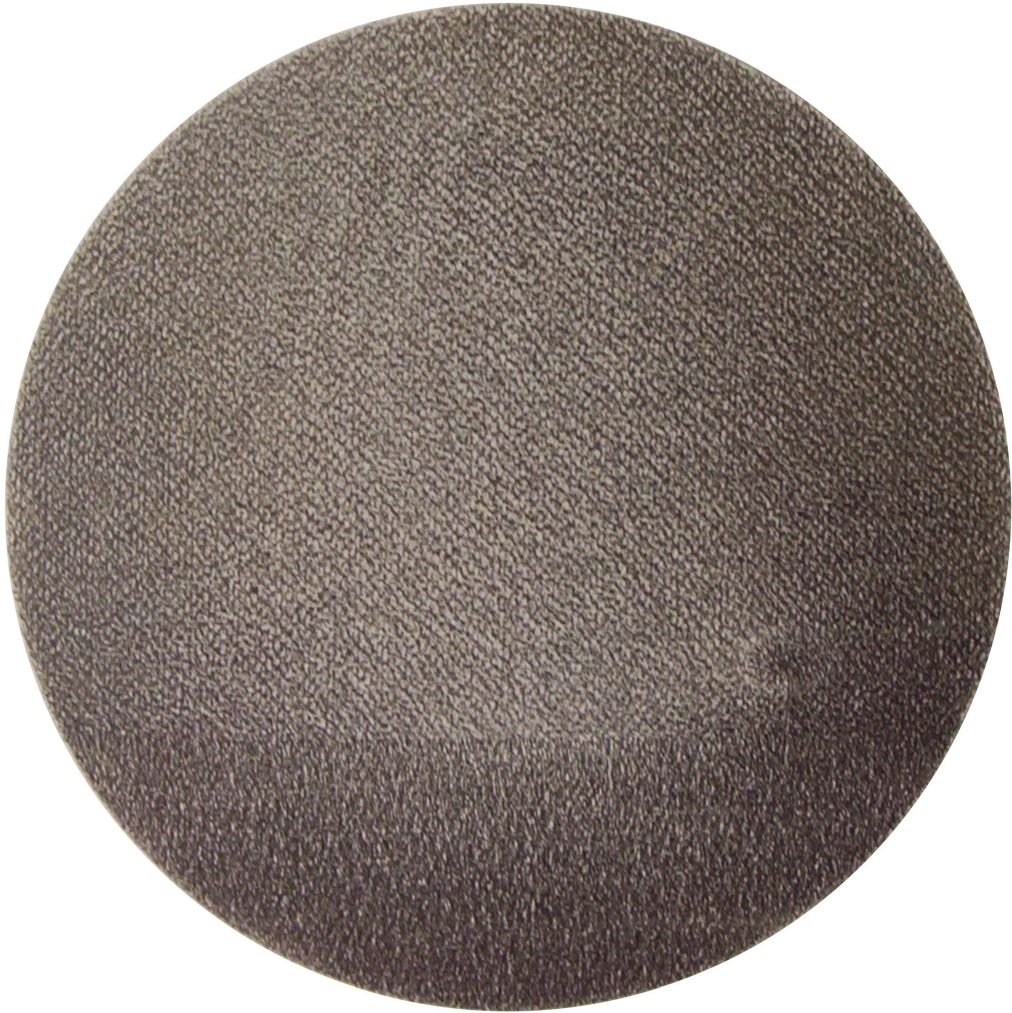












- PROCESO CREATIVO -
- ANTECEDENTES HISTÓRICO-ARTÍSTICOS -

La producción artística de la etapa II, en términos generales, **acusa la influencia de Joseph M. W. Turner (1775-1851), al realizar paisajes muy admirados** por la aristocracia y la realeza en 1820, **especialmente por los efectos atmosféricos, la luz y el color; Georges P. Seurat (1859-1891), Paul V. J. Signac (1863-1935), por la “metódica” tendencia a los volúmenes simplificados y por la sensación de que la luz emana de los cuerpos** adquiriendo un aspecto de rigidez (que según algunos estudiosos, podría recordar a la del primer quattrocento de Piero della Francesca) que subraya la ausencia de espontaneidad estableciéndose, por consiguiente, ciertas conexiones con el simbolismo (que desarrolló una pintura antinaturalista, subjetiva, de contenido poético, ligada a la evocación de un mensaje con un alto contenido de idealismo espiritual y religioso evidente a través de símbolos que permiten la aproximación al mundo inmaterial mediante el uso de elementos abstractivos u ornamentales acentuados en la linealidad); **Camille Pissarro (1830-1903) y Henri E. Cross (1856-1910), al pintar en comas o al colocar las pinceladas en “líneas paralelas”** habiendo dado previamente una capa unificada de color superando de esta manera, la concepción retiniana para incidir en una más conceptual (característica esta que será el punto de partida para el arte abstracto posterior); **Claudio Riquelme (Aguada de la Piedra, Río Negro, 1933), más conocido como Rikelme, por sus paisajes** (de reminiscencias patagónicas, generalmente, desolados, solitarios, protagonizados por árboles de diversas especies), **realizados mediante la aplicación de finas veladuras y laboriosos entramados de punta de pincel**, que lo presentan como un artista “reflexivo”, “pacifista”, interesado en la preservación de la naturaleza o en el cuidado del medio ambiente; **Manuel Álvarez (Buenos Aires, 1923), por su pintura de los ‘70 y ‘80** (en especial, *Nosotros = 1 + 3* (1985)) **presentada como producto de una labor pensada, meditada a través de un consciente sentido de construcción lógica** evidente tanto en el manejo de la forma como en el color, **logrando un resultado abstracto-geométrico de notable claridad y precisión**, no sólo en lo referente al extremo despojamiento de detalles sino, particularmente, en aquello que hace a la relación de las partes con el todo; y **Fray Guillermo Butler (Córdoba, 1880 - Buenos Aires, 1961), al seccionar con minucia sus pinceladas en múltiples puntos de colores puros** (contemplando que, si bien, su espíritu iconográfico está relacionado con el Renacimiento florentino y el Prerrafaelismo, su técnica se nutre de las teorías chevrelianas y del divisionismo francés y sus seguidores, sin alcanzar la potencia expresiva de los mismos) **reproduciendo a la perfección la atmósfera del paisaje cordobés** y transmitiendo a través del mismo su estilo de vida signada por la afición al predicamento del Evangelio.

- PROCESO CREATIVO -

- CARACTERÍSTICAS TÉCNICO-FORMALES Y METODOLOGÍA DE PRODUCCIÓN -

La producción artística de la etapa II, consiste en la representación del paisaje sometido a la calidad o condición de nocturno (de acuerdo con una determinada visión estética de la naturaleza en donde las formas están dotadas de una unidad de estructura, en la que el árbol/s y/o arbusto/s, percibidos independientemente y situados en distintos términos del espacio de dicha representación adquiriendo así “existencia fenoménica”, se muestran erguidos sobre una vertical y asentados sobre una horizontal que contrastan, en ambas orientaciones, con la estructura “concéntrica” del formato circular) **a través de la cual se transmiten determinadas “sensaciones cromáticas” del mismo, mediante la utilización de lápices de grafito de tipo 4B, 6B, 8B** (cuya composición permite trazos más lisos y continuas gradaciones de tono) **dando primacía a las tramas o líneas de sombreado para crear una cierta sensación de profundidad** (en base a la calidad textural del soporte (papel de acuarela fabriano artístico blanco natural - 300 g/m², de 35 x 50 cm.) que, de hecho, ofrece mayor opacidad, pesa más visualmente, posee más uniformidad que una superficie no sensibilizada), **destacando, de este modo, el trabajo del claroscuro o contraste de grises** (en lo referente al modelado de la formas y a los efectos del cambio de luz en la composición). En este sentido, **primero, se realiza un círculo en donde se traza la línea horizontal, a la manera de horizonte, separando las dos zonas propias de la composición (el cielo y la tierra) y luego, se dibujan las figuras correspondientes al plano terrenal** (árboles, arbustos, dando particular relieve al follaje de los mismos, a la pastura y apuntando, desde luego, sus características dominantes (por ej., en referencia a los árboles, la medida de su tronco en relación con la dimensión y extensión de sus ramas) con trazos finos, trabajando los tonos de claro a oscuro y respetando simultáneamente las propiedades del papel empleado (fundamentalmente, su acabado tonal, es decir, la luz u oscuridad relativa del mismo); **a continuación, para sugerir la existencia del cielo** (de carácter evanescente o etéreo, con nubes, de formas suaves y difusas, según el nivel en que se encuentran, apenas predecibles, puesto que rara vez o nunca se repiten), como fuente de la luz, sin la cual ningún paisaje existiría, **se entrecruzan las líneas** (procedimiento conocido como “trama cruzada”) **en varias direcciones** (vertical, horizontal, diagonal) **creando una sutil o fina malla tonal** (considerando que las condiciones climatológicas de las alturas se vinculan con los tonos y la atmósfera imperante en la tierra). Es así como, **a partir de la variación de la “densidad tonal”** (ya que, cuanto más juntas están las líneas, más negro resulta el lápiz utilizado y cuánto más presión se aplica, más profundo es el tono) **se obtiene una representación visual que, a pesar de la ausencia de color, posee una “calidad luminosa”** (la luminosidad cambia el aspecto de las formas representadas sin modificar su estructura), **gracias a la superposición de líneas combinadas que producen un efecto de profundidad espacial teniendo en cuenta que el mismo, varía en función de muchas circunstancias plásticas** (por ej., el contraste y los gradientes térmicos del tono; los gradientes de tamaño o de luz, etc.), **que enfatizan la estructura compositiva** adecuada a la estructura del formato, por cuanto que ésta, contemplando su dimensión (20 cm.), condiciona la composición de la imagen, incide, como sostendría Justo Villafañe, en la adaptación al campo visual de la estructura de relación de esta última caracterizada por la existencia de figuras con diferentes pesos visuales creando, en consecuencia, el aislamiento de alguna/s de las formas visuales ya mencionadas, un

centro de atención nuevo que influye en el resto de la composición, no sólo como un elemento plástico o figurativo más sino como un nuevo foco dentro de dicha composición, **y propician la creación de la impresión de “luz empañada”**, **obviando, hasta un cierto grado, el detalle minucioso** (por cuanto que los lápices de grafito, en este caso, permiten representar formas delicadas o difusas), **y tratando**, por ende, **la imagen resultante como una unidad**, en la que las fuerzas plásticas presentes en su seno, se neutralizan entre sí en una totalidad visualmente perceptible dentro de los límites del marco, configurando, en consecuencia, un mundo estrictamente compuesto.

El presente trabajo final será presentado en la sala de exposición de la Galería de Arte “Josefina Cangiano” (reconocida artista plástica riocuartense cuyas obras se encuentran en colecciones privadas y en museos nacionales y extranjeros) **del Consejo Provincial de la Mujer** (ubicado en Av. Colón 297), perteneciente al Patrimonio Cultural de la Provincia de Córdoba y orientado principalmente a la promoción del protagonismo de las mujeres, **destinada a promover y rescatar los valores de la cultura y a fomentar la difusión y valoración del arte local mediante la organización de exposiciones que contemplan tanto las disciplinas artísticas tradicionales como contemporáneas** reuniendo, en consecuencia, la propuesta artística “Un Extraño Anhelado de Trama Universal” las condiciones físicas necesarias con relación a la infraestructura y política cultural de dicha institución.

Por otro lado, **en la producción artística de la etapa II se advierte un orden lógico de presentación**, a nivel de montaje, **que enfatiza su potencialidad comunicativa** al ser las imágenes insertadas en el “mundo de los objetos”, dicho de otro modo, **a partir de la disposición repetitiva de un conjunto específico de objetos visuales** estables y precisos que, reducidos a la forma “mínima”, son **concebidos como totalidades individuales desprovistas de todo detalle o percibidos como unidades independientes de conexiones visuales ininterrumpidas**, fundamentales para una declaración visual unificada dispuesta en un formato que marca los límites del espacio físico en el que es posible la construcción del espacio propio de la propuesta artística, **o bien, visualmente “compatibles”** por el carácter simple y directo de sus formas elementales, simétricas, y **que**, con palabras de Georges Didi Huberman, **a pesar de la “insensibilidad a la temporalidad y de la exhibición de la sola visibilidad de sus configuraciones visibles”** (en cuanto volúmenes inmóviles, de determinación y/o resolución general siempre estática, puros, “sin equívocos”, susceptibles de ser percibidos como lo que son, sin interioridad, sin misterio, sin tiempo y, por consiguiente, “sin ser”, pues como imagen no representan nada), **paradójicamente se transforman en receptáculos de imágenes adquiriendo así una significación simbólica que trasciende las cualidades formales de los mismos** a través de las relaciones establecidas entre sí (sin ejercer, la “necesaria presencia” de uno de ellos “dominio” sobre los otros) y con el contexto circundante, **contribuyendo**, de esta manera, **a ampliar el campo de percepción del espectador en función de sus posibilidades de reflexión crítica respecto de una “entidad”** (en el sentido filosófico tradicional del término) **de naturaleza artística** (dotada de un sistema organizado de preferencias en el que se advierte la prioridad funcional de las variables objeto, luz, espacio y cuerpo humano) **exhibida con criterio de “instalación”** en una zona exclusiva o determinada del citado espacio expositivo.