

# Fenomenología, imágenes y arte

Experiencias, reflexiones y creación



Claudia Mosqueda Gómez y Fernando Zamora Águila  
Coordinadores



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Rector general, Gustavo Pacheco López  
Secretaria general, Esthela Irene Sotelo Núñez

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-LERMA

Rector de Unidad, Gabriel Soto Cortés  
Secretaria de Unidad, Alma Patricia de León Calderón

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Dirección, Raúl Hernández Mar

**CONSEJO EDITORIAL**

Coordinadora General del Consejo, Abigail Martínez Mendoza  
Departamento de Procesos Sociales, Omar Valencia Domínguez /  
Salvador Vázquez Fernández  
Departamento de Artes y Humanidades, Hugo Solís García  
Departamento de Estudios Culturales, Verónica Moreno Martínez /  
José Omar Pérez Baños

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana  
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Lerma  
Av. de las Garzas No. 10, Col. El Panteón,  
Municipio Lerma de Villada, Estado de México. C.P. 52005  
Consejo Editorial, División de Ciencias Sociales y Humanidades.  
Edificio P. cedcsh@correo.ler.uam.mx

Primera edición: enero de 2026

Portada: Imagen de Judith Alejandra Arámburu, colección particular (2001-2015).

Imágenes: Jossset Herrera Vinueza (2008); Elizabeth Medina Taboada (2023); Ana Miriam Peláez (2021); Rocío Gordillo (2020); Homero Guerrero González (2022); Edmar Olivares Soria (2023); Julio Chávez Guerrero (2024); Judith Alejandra Arámburu García, colección particular (2001-2015).

© 2026, Universidad Autónoma Metropolitana-Lerma

ISBN: 978-607-28-3639-6

Esta edición de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Lerma, fue dictaminada por pares académicos expertos en el tema. Agradecemos a la Rectoría de la Unidad Lerma de la UAM el apoyo para la publicación de esta obra.

Este libro fue arbitrado y dictaminado positivamente por tres pares evaluadores, bajo el sistema doble ciego. Ha sido valorado positivamente y liberado para su publicación por el Comité Editorial, y el Consejo Editorial de la División de Ciencias Sociales y Humanidades; Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Lerma.

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización previa y por escrito de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento.



D.R. © 2026 Universidad Autónoma Metropolitana  
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Lerma  
Av. de las Garzas No. 10, Col. El Panteón,  
Municipio Lerma de Villada, Estado de México. C.P. 52005  
Consejo Editorial, División de Ciencias  
Sociales y Humanidades. Edificio P.  
cedcsh@correo.ler.uam.mx

Impreso en México / *Printed in Mexico*

2030	2029	2028	2027	2026
5	4	3	2	1

# Índice

Introducción	9
<i>Claudia Mosqueda Gómez y Fernando Zamora Águila</i>	

## PRIMERA PARTE

### Fenomenología, ontología y experiencia estética

CAPÍTULO 1. Experiencia estética y experiencia artística. La teoría estética fenomenológica	23
<i>Luis Álvarez Falcón</i>	
CAPÍTULO 2. Vuelta a la autonomía del arte. De la fenomenología a la ontología por el camino de la estética: Merleau-Ponty, Graham Harman y Markus Gabriel	39
<i>Mario Teodoro Ramírez</i>	
CAPÍTULO 3. La obra artística contemporánea, actividad autoconsciente y autorreferente	59
<i>Fernando Zamora Águila</i>	

## SEGUNDA PARTE

### Fenomenología, ciencias y tecnologías

CAPÍTULO 4. Fantasía perceptiva y síntesis corpórea. Aproximaciones a una fenomenología de la virtualidad	87
<i>Claudia Mosqueda Gómez</i>	

CAPÍTULO 5. Artificialidad fenomenológica o sobre la posibilidad de las máquinas de experimentar una obra de arte	109
<i>Edmar Olivares Soria</i>	

TERCERA PARTE

Fenomenología y prácticas artísticas contemporáneas

CAPÍTULO 6. El abismo de la subjetividad. La creación pictórica como experiencia fenomenológica	131
<i>Julio Chávez Guerrero</i>	
CAPÍTULO 7. La escultura, cuerpo a cuerpo con el espacio	145
<i>Josette Herrera Vinuesa</i>	
CAPÍTULO 8. Las formas reflexivas para investigar la existencia. Correspondencia del eje constitutivo teoría-proceso-producción en la investigación artística	157
<i>Judith Arámburu García</i>	
Acerca de los autores	179

### CAPÍTULO 3

## La obra artística contemporánea, actividad autoconsciente y autorreferente

*Fernando Zamora Águila*

La única manera de convertirse en artista es sentarse mucho a meditar; así se puede desarrollar cierta sensación de continuidad, dignidad y atención. Uno puede expresar esa dignidad y atención plena en cualquier cosa que haga, pero en un trabajo artístico todo queda muy condensado.

*Chögyam Trungpa*

#### RESUMEN

Entre las posibles formas de entender el objeto artístico en la contemporaneidad, una vía es identificar la autoconsciencia como procedimiento en su producción y recepción. El propio cuerpo del artista es material, soporte y herramienta de la obra; se transita de la obra representativa a la obra como pura presencia; se destruye la forma artística o se recurre a la informalidad; se plantea la desaparición de la obra como apariencia fenoménica; se elimina la distinción entre objeto artístico y objeto común; la obra deviene una imagen sin cualidades estéticas especiales; se margina la idea de experiencia estética como una vivencia extraordinaria al contacto con el arte; la autoconsciencia artística es meditativa y contemplativa. Estas cualidades se prestan a ser abordadas teóricamente mediante los aparatos conceptuales de la fenomenología y de la filosofía psicológica budista.

\*\*\*

Estas páginas son un ejercicio de filosofía comparada y aplicada. Examinaré algunas confluencias entre filosofía psicológica budista y fenomenología husserliana y vincularé ambos pensamientos con una caracterización de ese complejo fenómeno cultural llamado arte contemporáneo. Este triple encuentro tal vez sea un buen camino para entender nuestra actualidad. Los temas a tratar son: situación de los objetos artísticos en tres distintos momentos y descripción del arte contemporáneo como actividad autoconsciente y autorreferente: vasos comunicantes entre budismo y fenomenología, y ejemplos de piezas artísticas contemporáneas que ponen en juego la autoconsciencia y la autorreferencia.

### TRES MOMENTOS DEL OBJETO ARTÍSTICO: TRADICIONAL, MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

En ninguna cultura tradicional del mundo se ha tenido la idea de que hay algo especial llamado arte (o su equivalente en distintas lenguas) ni de que la persona artista es especial. Ahí no ha habido ni puede haber arte por el arte, arte puro o desinteresado o bellas artes, sino que ha predominado la funcionalidad de los objetos artísticos como un factor de cohesión social: no hay división entre lo puro o bello y lo práctico o aplicado, pues la utilidad del objeto artístico radica tanto en su eficacia (terapéutica, adivinatoria, educativa, política, militar) como en su moralidad.

En sociedades organizadas alrededor de lo sagrado, toda acción, lugar, objeto y persona están penetrados de sacralidad. La autoría de las obras suele ser anónima o colectiva, por lo cual su artífice desempeña un rol de mediador o intérprete humilde entre lo trascendente y lo social, y se guía por una inspiración numínica a la que accede por sus méritos espirituales, morales. La persona artista —especial en este sentido— no incurre en la arrogancia ni busca a ultranza la originalidad; por el contrario, imita a los maestros. Todo esto conlleva el carácter simbólico-presencial de las obras. *Wakas*, *minkisi*, *ixiptla*, mandalas e *ik'aa*<sup>1</sup> son objetos que operan más como presencias que como representaciones, entidades vivientes (milagrosas, mágicas) que interactúan con las personas. Su anclaje en realidades profundas o superiores —lo arquetípico—, las abstrae de la historicidad y las ubica en la permanente actualidad de un presente eterno, por eso tienen poco o nulo valor comercial y pueden ser modificados de acuerdo con sus funciones. Al no haber ahí una noción de formas artísticas o de materiales artísticos nobles, en su confección pueden utilizarse cualesquiera sustancias, técnicas y formas (antiguas o actuales). En fin, es innecesario distinguir entre arte, artesanía e imagen: la obra puede ser única o copiada al infinito, presencial o representacional.

La línea divisoria entre la producción artística tradicional y la moderna no es cronológica, sino cualitativa. Sigue haciéndose pintura, escultura, objetos ornamentales y diversas piezas de tipo tradicional. Los aspectos de estas que acabo de mencionar nos dan una idea, por contraste, de qué caracteriza al arte moderno. Por ejemplo: racionalización de la mirada que condujo hacia la producción de imágenes naturalistas y verosímiles; valoración de las obras artísticas por sus cualidades estéticas inherentes, más que por su sentido simbólico o sacro; lucha denodada por producir una obra original, creativa, novedosa.

<sup>1</sup> Imágenes y objetos de uso ritual y terapéutico en las culturas andina, kongo, mesoamericana, tibetana y navajo, respectivamente.

En Occidente, desde los siglos xv y xvi hasta la primera mitad del xx se construyeron explicaciones sobre el objeto artístico y la actividad plástica: academicismo, neoclasicismo, romanticismo, simbolismo, vanguardias... Preceptos, tratados y manifiestos sistematizaron las nociones de lo artístico, lo estético y lo bello.

Surgían escuelas teóricas que se cuestionaban y se apoyaban entre sí, en una cadena interminable, y que desembocaban en tratados sobre historia de la estética, historia del arte y teorías de lo bello, pero se mantenía un consenso tácito: lo designado por la palabra arte se distingue de otro tipo de productos; la estética es un campo especial, distinto al de lo práctico-utilitario; los artistas son personas especializadas en esas producciones, además de ser especiales.

En cuanto al llamado arte contemporáneo,<sup>2</sup> otra frontera cualitativa lo separa de los dos momentos anteriores. Pero las distinciones son ya muy confusas, pues así como algunas variantes del arte moderno retoman o recuperan aspectos del tradicional, muchas de las que adopta el contemporáneo abrevan en las tradicionales y modernas.

Los tres momentos —tradicional (premoderno), moderno y contemporáneo (posmoderno)— se vuelven tramos de una gran línea espiralada: se niegan y se continúan en un juego infinito de ecos, afinidades y diferencias. Por otro lado, el ejercicio artístico contemporáneo se realiza en todos los continentes, en una verdadera globalidad y multiculturalidad. Por estar inmersos en ese momento nos es difícil caracterizar el conjunto de prácticas denominadas arte contemporáneo. Aun así, intentaré dibujar algunos de sus rasgos.

### *Condición autoconsciente y autorreferente de la obra*

Con la modernidad, el artista empieza a tematizarse como parte de la obra plástica —mediante el autorretrato, como una aparición más o menos incidental o autoobservándose en el proceso de dibujar, grabar o pintar—. Así como el método cartesiano implicaba realizar una especie de autobiografía, una *mise en abîme*<sup>3</sup> del sujeto pensante —el *cogito*—, la pintura neerlandesa del siglo xvii aplicó un método autorreflexivo que llevó al auge de la metapintura: cuadros dentro de cuadros; artistas como personajes de las pinturas... (Stoichita, 2000).<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Hacia el siglo xvii por primera vez quedaron unidas en un solo concepto las nociones de bello y artístico, que dieron origen a la noción discutible de bellas artes. Hoy se necesita discutir la reunión de los conceptos arte y contemporáneo.

<sup>3</sup> “Abismación”, autorreferencia en una obra literaria o plástica de esa misma obra.

<sup>4</sup> La autoconsciencia autorreferente está ausente del arte tradicional.

En el arte contemporáneo abundan imágenes en donde se realiza esa suspensión o *epojé*<sup>5</sup> mediante la cual la persona artista se desconecta de los datos propioceptivos para volverse objeto o sujeto de su propia representación. Hay suspensiones fotográficas, pictóricas, dibujísticas, escultóricas y suspensiones imaginarias, fantasiosas, oníricas (representarse tomando una fotografía o pintando un cuadro, presentarse en actos performáticos; soñarse soñando, imaginarse en el acto de soñarse soñando...). Veremos ejemplos de tal estrategia en los siguientes incisos y en la sección final del presente artículo.

### *Desintegración de la forma*

Lo hermoso es algo bien formado (*formoso*) según criterios ampliamente aceptados a lo largo de siglos en diferentes entornos culturales.<sup>6</sup> Un cuerpo humano bien formado es funcional, y por lo tanto es un buen cuerpo para el trabajo, la lucha, la carrera. Mientras que en la concepción tradicional del arte lo bueno es útil y bello al mismo tiempo, en la moderna lo bello se separa de lo bueno en sus sentidos tanto prácticos como éticos. Aquí la belleza de un cuerpo, una vasija o una escultura excluye su funcionalidad práctica e incluso su dimensión ética.

Cierta vertiente de las prácticas artísticas contemporáneas no solo resta importancia a la buena forma, sino que se empeña en fragmentarla, corromperla e incluso destruirla. Se subvierte el predominio del orden y la organización como parámetros de lo bello. Hay obras contemporáneas que exhiben lo grotesco, abyecto y horroroso, los fluidos corporales y lo escatológico; que representan niños deformes y con miembros injertados de manera monstruosa. Se rompen así las fronteras entre vida y muerte, bueno y malo, orgánico e inorgánico, creación y destrucción...

Ciertamente, tal falta de fronteras estuvo presente en la producción plástica tradicional y moderna;<sup>7</sup> sin embargo, en la contemporánea tiene el sentido de desafiar los patrones de lo bueno, bello y hermoso; del buen gusto y la moralidad como sistema de valores correctos (Heartney, 2008, pp. 193–239; Foster *et al.*, 2016, pp. 747–751).<sup>8</sup> La destrucción de la forma artística va de la mano del cuestionamiento de su objetualidad.

<sup>5</sup> Término fenomenológico husserliano que se explicará más abajo.

<sup>6</sup> En Tatarkiewicz (2002) y en Tagore (1920) podemos ver, por ejemplo, cómo se ha teorizado sobre la forma artística en Europa y en India.

<sup>7</sup> Considérense las imágenes de la diosa Kali en el hinduismo y de Tlazoltéotl en Mesoamérica. O bien *El jardín de las delicias* de Bosch o las pinturas negras de Goya.

<sup>8</sup> A partir de aquí me apoyo sobre todo en estos dos libros, que se refieren con abundancia a artistas y obras.

### *Desmaterialización de la obra*

Cuando desaparece la obra artística objetual, quedan la idea, el concepto y el vacío fenoménico; queda una experiencia reflexiva e incluso contemplativa que no requiere su traslado a una forma estética.

En la década de 1960, la llegada a Occidente de filosofías asiáticas como el budismo zen contribuyó a que se cuestionara la idea de que los objetos artísticos son excepcionales y especiales, distintos de los objetos ordinarios. Lo principal en la obra pasó a ser la idea o el concepto, y su existencia material perdió importancia. Por ejemplo, el artista mismo llevaba consigo la obra o la transmitía mediante fax o telex. Otras estrategias conceptualistas eran realizar registros orales, enlistar números y palabras, crear archivos. Se buscaba socavar el sistema producción-distribución-consumo del objeto artístico o democratizarlo. La crítica al arte dio paso al no arte y luego al antiarte. Hubo quien quemó gran parte de su obra y quien aplicó en su producción el concepto budista de vacío (Lippard, 2004). Ese desapego con respecto a la objetualidad del arte era una forma de *epojé*.

### *Protagonismo del cuerpo*

El cuerpo humano dejó de ser solo objeto y tema representado para volverse sujeto activo, material, herramienta y soporte de la obra. Manos, miembros, fluidos orgánicos, deyecciones, vómitos, vísceras y muchos otros aspectos de nuestra corporalidad —negados durante siglos en nombre de lo bello y el buen gusto— pasaron a ser no solo representados, sino presentados. Mediante la estética de lo asqueroso, lo escatológico y lo deforme, el cuerpo humano asumió un nuevo protagonismo.

“El cuerpo, durante mucho tiempo tema del arte, se volvió un medio frecuente y consciente del arte occidental a mediados de los años 1950”.<sup>9</sup> Irrumpieron la *performance*, el *happening* y el accionismo, que mediante el cuerpo de artistas y animales trataba problemas de género, celebraba la sexualidad y expresaba traumas personales. Masturbaciones públicas, automutilaciones, matanzas de animales y agresiones a artistas que se exponían públicamente cuestionaban la separación judeocristiana entre mente y cuerpo. También fuera de ese entorno judeocristiano occidental, hay artistas que ponen su propio cuerpo en situaciones de agresión y autoagresión, o bien, se pintan cuerpos flojos, grasosos y con huellas de envejecimiento, en posturas sadomasoquistas y pornográficas (Heartney, 2008, pp. 218-239).

<sup>9</sup> Eso ya sucedía y sigue sucediendo en Oceanía, África, la región de la Amazonia y otras zonas del mundo.

### *Cuestionamiento radical de la mimesis y el realismo*

Cuando se abandona la relación imitativa entre el producto artístico y las cosas del mundo, queda la obra como una realidad en sí misma, pura presencia sin ningún deber referencial. Para llegar a este punto de quiebre, en Occidente debieron superarse siglos de arte representativo. Así como se había cuestionado la existencia misma de la obra, se cuestionó la noción de realidad. Se tematizaron las relaciones entre las obras plásticas como objetos físicos y aquello que representan (objetos, ideas, humanos, dioses). También se puso en el centro de la discusión el valor de las piezas artísticas como vehículos de acceso a las esencias. Ese camino crítico, ya recorrido por el arte moderno en distintos momentos de su desarrollo (por ejemplo, en el romanticismo y el simbolismo), se intensificó a principios del siglo xx.

Desde Malévich y Kandinsky se afirmó, a la manera platónica, que lo real es inaccesible a nuestros sentidos y que la abstracción es la única forma de acceder a las esencias verdaderas. A partir de las décadas de 1960 y 1970 se llegó al extremo de afirmar que no hay esencias verdaderas de nada, “[de modo que] el ‘realismo’ no es ni más (ni menos) realista que la abstracción” (Heartney, 2008, p. 96). Así, fotógrafos y artistas se basaban en la ficcionalidad, las creencias y la imaginación de las personas, “confundiendo profundamente realidad y ficción” (p. 102). Hacia finales de la década de 1990, un grupo de artistas de Leipzig mostraba “cuán lejos nos encontramos de la idea del arte como mimesis directa” (pp. 118-119).

La exposición *Pictures* (curada por Douglas Crimp en 1977), al llamar con ese término a las imágenes expuestas, enfatizaba su valor de objetos físicos —más allá de su poder representativo— y mostraba que podían apoyarse en cualquier medio material (agua, luz), no en los usuales medios o materiales artísticos (óleo, mármol, tinta) (Foster *et al.*, 2016, pp. 672-675).

En las décadas de 1970 y 1980, desde una perspectiva posmoderna basada en Barthes, Derrida y Foucault, se vio la fotografía como la producción de imágenes seriales sin un original; imágenes-simulacro sin referente en el mundo, pero sí productoras de un efecto de realidad; imágenes “suspendidas en una tierra de nadie entre modelos y referentes, ficción y documento” (Foster *et al.*, 2016, pp. 688-691). Se desestabilizaban las jerarquías anteriores entre representación, original y copia.

Aquí se imbrican dos aspectos del arte contemporáneo, por un lado, se subvierten los nexos representativos imagen-objeto, imagen-realidad o mimesis-naturaleza; por otro, se rechazan las ideas de realidad, mundo y objetividad como origen de la obra. Esta última cuestión se vincula con el tema de la originalidad artística.

*Se pone en tela de juicio o se descarta la originalidad artística*

Si en la modernidad el individuo adquiere un rango nunca antes visto, en el campo artístico hay una elevación del poder creativo y de la originalidad a niveles de culto. En cambio, teorías y prácticas artísticas posmodernas cuestionan la figura de la persona genial dotada de capacidades inventivas únicas y, en sentido inverso, revaloran los materiales y a las personas ordinarias: cualquier persona puede convertirse en artista, cualquier material o soporte puede ser artístico.

Desde la década de 1960 se presentaban piezas artísticas que atacaban las nociones de genio y toque artístico. Por ejemplo, una obra consistía en producir trigo —superando de paso la distinción academicista y moderna entre lo útil y lo bello—. Se cuestionaba la mística del origen, según la cual en el mercado del arte se cancelaban negativos fotográficos e impresiones antiguas para desautorizar nuevas reproducciones de esas imágenes. Se realizaban apropiaciones de fotografías o de obras escultóricas y se practicaba el robo (plagio, copia) de piezas artísticas.

La fotografía dejó de ser un arte productor de piezas únicas con valor pictórico y presentaba imágenes lo más banales posible sobre paisajes urbanos y entornos industriales o sobre obreros al finalizar su jornada laboral. La utilización de técnicas de reproducción masiva y muy barata de las imágenes —vidrio, diapositivas, vasos de souvenir— eliminaba al autor como punto originador de estas. La tríada canónica de las bellas artes en la modernidad —original, originalidad, origen— fue abandonada (Lippard, 2004, p. 17; Foster *et al.*, 2016, pp. 672-675, 688, 692-697).

*Consideración de la obra artística como imagen*

En un mundo posmoderno y globalizado circulan millones de imágenes en diversos medios, sin cualidades estéticas superiores y realizadas por personas comunes. Esta oleada uniformadora permitió la convivencia (muchas veces confusa) entre los modos tradicional, moderno y posmoderno de las imágenes y las artes. Con Duchamp y Warhol se difuminaron las fronteras entre objetos ordinarios, imágenes y obras artísticas. El paso de la obra de arte original a la mediaticizada debilitó la distinción entre quien consume y quien produce el objeto artístico. Así como apareció el prosumidor<sup>10</sup> en general, apareció el prosumidor específico de imágenes (artísticas o no) y aumentaron el consumismo y el desecho de todo tipo de productos (artísticos o no). La antaño altamente valorada

<sup>10</sup>Término con el cual Toffler (1981) identifica a la persona que no solo produce o no solo consume objetos, sino que realiza ambas acciones.

experiencia estética (catarsis, fruición, placer, vivencia elevada) perdió su carácter extraordinario y pasó a confundirse con experiencias ordinarias (gastronómicas, eróticas, deportivas, laborales, intelectuales). Lo vulgar y lo noble dejaron de oponerse.

Como reacción al desprecio por lo visual en la filosofía y el arte modernos y a la preferencia por la verbalización, los textos y el informalismo, diversos artistas presentan piezas fotográficas y cinematográficas cuyos datos visuales son inestables, confusos incluso. “Lo que vemos en estos espacios intersticiales no es la superficie material del ‘cuadro’ [...] sino la producción corporal de nuestro propio sistema nervioso, el latido rítmico de la retroalimentación neutral, de sus ‘retenciones’ y ‘protenciones’, a medida que el tejido nervioso retiene y libera sus impresiones” (Foster *et al.*, 2016, pp. 732–736). Ya no se trata de una visualidad meramente fisiológica y supuestamente neutral; ahora este sentido se conecta con el resto de las sensaciones y, por lo tanto, con la corporalidad en su conjunto. Se apela a explicaciones fenomenológicas del proceso sensorceptivo.<sup>11</sup>

La invasión estadounidense a Irak en 2003 fue cubierta por los medios periodísticos con imágenes controladas por los militares y difundidas como un espectáculo de videojuegos. Como reacción crítica, algunos artistas mostraban fotografías que habían sido censuradas por los militares en donde se veían cuerpos humanos dañados. En una fuerte referencia a problemas éticos en el uso de las imágenes públicas, se mostraba cómo estas absorben a los espectadores en mundos virtuales. “Los videojuegos son ahora la forma ordinaria más común de las imágenes inmersivas” (Joselit, en Foster *et al.*, 2016, pp. 818–823).

### *Producción y recepción de la obra como experiencia espiritual, meditativa y contemplativa*

El uso de imágenes y piezas artísticas para relacionarse con lo espiritual es común a la tradición, la modernidad y la contemporaneidad, pero al menos dos rasgos de ese vínculo están ausentes del arte contemporáneo: la utilización colectiva de imágenes y piezas artísticas, y sus funciones propagandísticas y catequísticas al servicio de una religión establecida.

Algunos artistas han abandonado el interés de la primera modernidad en las armonías cósmicas y se interesan por las formas ordinarias y los detalles contingentes; pasan de los grandes simbolismos a una presentación neutral de retículas y referencias ópticas de la naturaleza y sus fenómenos (lluvia, primavera, mar); sin embargo, no desaparece la referencia a estados de contemplación mística inal-

<sup>11</sup> Cuestión que se verá más adelante, a propósito de Husserl.

canzables mediante el razonamiento lógico, así como al daoísmo, el budismo y las experiencias místicas (Heartney, 2008, pp. 84-85).

Aunque las vanguardias se habían opuesto a la religión institucionalizada, siguieron relacionándose con la espiritualidad y la trascendencia. Pese a que se había afirmado que en el siglo xx el arte y la religión eran antagonistas y que había una desacralización del arte (Kraus), eso no sucedió. Mediante imágenes, el arte contemporáneo cuestiona las relaciones canónicas entre materia, cuerpo, alma y espíritu o la oposición cristiana entre cuerpo y sexualidad. En el sintoísmo y el budismo se realizan instalaciones tecnológicas que buscan conducir a los espectadores hacia una elevación de la conciencia y una iluminación. En América Latina se fusionan tradiciones religiosas africanas, americanas y cristianas en piezas con elementos talismánicos, totémicos, chamánicos. Mientras que en las tradiciones occidentales hay tensión entre materia y espíritu, en las asiáticas (hinduismo, budismo, sufismo) el cuerpo es visto como una ilusión que puede llevar a la transformación espiritual cuando se trascienden los deseos mundanos. El interés en superar los límites culturales Este-Oeste conduce a buscar elementos comunes a todas las tradiciones religiosas; aludir a la vacuidad budista; superar las separaciones cuerpo-alma y naturaleza-cultura; hallar formas alternativas de conciencia; llegar a la expansión de la conciencia. En suma, se busca superar la idea de que arte y religión son incompatibles (Heartney, 2008, pp. 266-288).

### *Recuperación, revaloración de lo primitivo*

Si para la modernidad lo primitivo fue objeto lo mismo de atracción que de rechazo, para la posmodernidad y el arte contemporáneo connota lo originario, primero o primordial. Confirmamos una vez que tradición, modernidad y contemporaneidad del arte y las imágenes siguen un desarrollo espiralado. Desde mediados del siglo xx se empezaron a realizar investigaciones paleontológicas sistemáticas, con grandes hallazgos sobre la humanidad prehistórica. Paralelamente, artistas de vanguardia se interesaron genuinamente en las artes tradicionales de todos los continentes.

Ya en el momento contemporáneo, las exposiciones *Primitivism in 20th Century Art: Affinities of the Modern and the Tribal* (1984) y *Les magiciens de la terre* (1989) detonaron la revaloración de lo primitivo y desataron discusiones sobre poscolonialismo y multiculturalidad. La primera reunía obras tribales y modernas tomando como criterio sus aspectos formales. La segunda reunió a 50 productores de Occidente y 50 del resto del mundo. Ambas muestras fomentaron un diálogo entre lo local y lo global. Artistas interesados en las nuevas etnicidades (concepto de Hall) y las hibridaciones (concepto de Bhabha), “trabajan con objetos y en

lugares que son en cierta medida híbridos, intersticiales y difícilmente ubicables dentro de los discursos establecidos de la escultura y las mercancías”. Representaciones mexicanistas de calaveras, símbolos de la negritud, pieles de animales y diversos objetos de uso cotidiano servían a estos propósitos (Foster *et al.*, 2016, pp. 719-723).

#### *Utilización de tecnologías en la producción artística*

A la potencia inspiradora de las fuerzas trascendentes que guiaban al artífice en el momento tradicional y a la potencia del genio creador que guiaba a los artistas en el momento moderno se agrega ahora la potencia de los dispositivos tecnológicos. Se realizan obras mediante procesos automatizados, inteligencia artificial, virtualidad y realidad aumentada, y ya no solo por medio del alma inspirada por lo divino o la mano dotada de destrezas innatas.

El minimalismo aplicaba una concepción fenomenológica de la percepción, poniendo en duda la idealidad de la geometría y reconociendo que la corporalidad y la percepción humanas determinan la captación de las formas. Ese mismo enfoque se aplica en la performance, la instalación y el video, que involucran perceptivamente al espectador. Enormes imágenes propician en estas experiencias a la vez contemplativas y atemorizantes en cuya captación confluyen la percepción humana y la mediación tecnológica; se logra “una inmersión del espectador en un espacio-imagen-sonido totalizante” que conduce a estados espirituales y trascendentes. El videoarte se ha prestado muy bien para poner en escena vivencias místicas relacionadas con el cristianismo o vivencias de plenitud relacionadas con el budismo zen, y no es menor el uso de estas imágenes técnicamente sofisticadas para poner al público en contacto con la violencia, lo monstruoso y la enfermedad mental, pero también con la belleza (Foster *et al.*, 2016, pp. 764-769).

#### *Críticas explícitas a la modernidad, paso a la posmodernidad*

Mientras la modernidad es un período afirmativo de la cultura que concibe una sociedad regida por la razón, la ciencia, la democracia, la individualidad y los derechos civiles, en la posmodernidad hay un desencanto generalizado de esos ideales.

Hal Foster identifica un posmodernismo neoconservador que se aleja del modernismo (al que considera demasiado crítico) y difunde valores como la familia, la religión y la nación; que en arquitectura mezcla estilos arcaicos y neoclásicos con estructuras contemporáneas; en pintura utiliza clichés consumistas junto con alusiones históricas. Y un posmodernismo postestructuralista que bus-

ca ir más allá del modernismo (porque este no ha sido lo suficientemente crítico); que hace una crítica de la representación y sus pretensiones de verdad; que se opone a la idea de obra unitaria y propone en cambio textos fragmentados y multidimensionales sin pretensiones de originalidad; que rechaza el concepto de maestría en las artes como un mito patriarcal. En este proceso se agrietaron nociones como arte, historia y canon cultural (Foster *et al.*, 2016, pp. 698-701).

A continuación indicaré algunos puntos de encuentro entre filosofía psicológica budista y fenomenología, para finalmente atisbar su aplicación al entendimiento de las prácticas artísticas contemporáneas.

### FILOSOFÍA PSICOLÓGICA BUDISTA Y FENOMENOLOGÍA:

#### CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS

##### *El camino ético y gnóstico del budismo*

Edward Conze (1951) se refiere a decenas de tendencias budistas que —a partir de los textos fundadores llamados *Canon Pali*— se han ramificado durante milenios. De ese desarrollo distingue la escuela antigua (en la cual se encuentra el budismo theravada) y la corriente mahayana (que cultiva el tantra y el chan o zen). Veamos algunas de esas tendencias.

*Budismo theravada.* El *Canon Pali* (*Tripitaka* o Tres canastas) se divide en: *Vinaya Pitaka* (textos sobre la disciplina de la comunidad monacal), *Sutta Pitaka* (sermones de Buda Shakyamuni), *Abhidhamma Pitaka* (filosofía psicológica). Los siete tratados contenidos en este último grupo versan sobre los métodos para desarrollar la sabiduría (*prajñā*),<sup>12</sup> “la psicología registrada más antigua” (p. 106) y la ética. El estudio de estos temas se enmarca “en un programa encaminado a la liberación” (Bhikkhu Bodhi, en Ācariya, 2000, p. 3).

Hacia el siglo v esos textos fueron sistematizados por Buddhaghosa y Vasubandhu; este último afirmó que “no será posible hablar de una realidad al margen de la percepción y la imaginación, pues en cuanto nos referimos a ella ya se encuentra impregnada de procesos mentales y de lenguaje” (Arnau, 2019, p. 289). El *Abhidhamma* disecciona el flujo de conciencia humano en 121 *cittas* (eventos cognitivos) y 52 *cetasikas* (factores mentales), sutil análisis que niega la existencia de un sí mismo o yo como agente de la cognición. La mente se compone de cinco cúmulos, montones o agregados (*panca skandhas*) mediante los cuales nos relacionamos con el mundo (Buda, 1995):

<sup>12</sup> Contemplación del *dharma* (ley rectora del universo) y superación de las ilusiones que ocultan la realidad.

- materia
- sensaciones
- percepción
- formaciones mentales
- conciencia

Los sabios del *Abhidhamma* redujeron esta clasificación a cuatro agregados (Ācariya, 2000, pp. 76-90):

- materia
- factores mentales (*cetasikas*: reunión de sensaciones, percepciones y formaciones mentales)<sup>13</sup>
- conciencia
- *nibbana* o nirvana

Sean cinco o cuatro agregados, sobre estos se construye la ficción llamada yo.

*Vipassanā*. El nombre de esta corriente se puede traducir como *insight*, *Ein-sicht* o visión interna. Mediante el acto de conocimiento, la persona se relaciona directamente con su objeto de experiencia (físico o no) y procesa dicha relación. Entra en juego aquí la vinculación entre los datos sensibles y su procesamiento mental, entre formas y nombres, materia e ideas. En lengua sánscrita, el término *nāmarūpa* relaciona ambos aspectos:

Cuando uno ve un objeto, la conciencia visual es *nāma*. La cosa vista y el ojo son *rūpa* [...] Cuando uno escucha un sonido, el sonido es *rūpa*; el aire también. La conciencia que surge cuando las vibraciones del sonido golpean el oído es *nāma* [...] Cualquier cosa que va hacia el objeto es *nāma* [...] Los árboles son *rūpa*. Los edificios son *rūpa*. Las montañas son *rūpa* (Silananda, 2016).<sup>14</sup>

El meditador *vipassanā* aprende a concentrar la atención en algún fenómeno, hasta que logra centrarse en su abdomen, en la parte de su rostro por donde inhala y exhala (el espacio entre nariz y labio superior), en su propia mente que atiende a la respiración o en la conciencia de un sonido. Todo lo que puede per-

<sup>13</sup> Algunos *cetasikas* son: sensación, volición, atención, decisión, energía, deseo, engaño, ambición, odio, avaricia, duda, fe, vergüenza, atención plena (*mindfulness, sati*), tranquilidad (corporal y mental), habla recta, acción recta, compasión, sabiduría (*prajñā*) (*Compendio de Abhidhamma*, pp. 76-90).

<sup>14</sup>Véanse más adelante las referencias a la intencionalidad husserliana.

cibirse es *nāma* o *rūpa*. “*Nāma* y *rūpa* son interdependientes: ninguno existe sin el otro, pues no hay materia sin mente ni mente sin materia. Cualquier objeto, animal o persona es *nāmarūpa*” (Silananda, 2016).<sup>15</sup>

El término *rūpa* se refiere a la existencia física, en su sentido de forma, color, apariencia, materia o corporalidad. *Nāma* es un conjunto integrado por cuatro disposiciones mentales: sensación o sentimiento, intelección autoconsciente o percepción, predisposiciones o intenciones, y conciencia discriminadora o conocimiento. Juntos, *rūpa* y *nāma* constituyen los cinco agregados.

Por su parte, mente y cuerpo son vacíos, de modo que esos agregados no existen de modo inherente o independiente. Según el sutra clásico budista *prajñā pāramitā*, mente y cuerpo están sujetos a la impermanencia: “la forma es vacío, el vacío es forma” (Gyatso, 1999).

Cualquier tipo de forma material posible, sea pasada, futura o presente, propia o ajena, grosera o sutil, vulgar o noble, lejana o cercana, debe ser estimada con sabiduría como realmente es: “esto no me pertenece, yo no soy esto, esto no soy yo mismo”. Cualquier tipo de sensación, sea pasada, futura o presente [...] Cualquier tipo de percepción [...] Cualquier tipo de inclinación [...] Cualquier tipo de conciencia [...] debe ser estimado con sabiduría como realmente es: ‘esto no me pertenece, yo no soy esto, esto no soy yo mismo’” (Buda, 1995).

La meta es desapegarse de lo material y de lo mental. Susuki (1973, pp. 251-253) dice:

Hasta donde llegan nuestros sentidos, el mundo es visto como cambiando todo el tiempo, sufriendo diversas formas de combinacion y descomposicion.<sup>16</sup> Pero el *bodhisattva* cuyo *prajñā* está plenamente despierto percibe que los cinco *skandhas* [los *panca skandha*] que constituyen este mundo [...] nunca estan sujetos a vicisitudes, al nacimiento y la muerte, a tomar formas, a abrigar deseos o pasiones [...] [el *bodhisattva* puede] ver todas las cosas en su aspecto de talidad, donde las pluralidades de toda forma se desvanecen, revelándose tal como son bajo la luz del *prajñā*.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Sobre esta interdependencia, véase más adelante el concepto husserliano de *Leib* (cuerpo viviente). También Coomaraswamy (1934, pp. 1-57, n. 32): “Nombre y aspecto (*nāma* y *rūpa*) son las convenciones fundamentales (respectivamente, la inteligible y la sensible) por las cuales los fenómenos son cognoscibles (discriminados) [...] En el ser humano, *nāma-rūpa* es alma y cuerpo”.

<sup>16</sup> De acuerdo con Husserl, son los perfiles o *Abschattungen* de las cosas, como veremos más adelante.

<sup>17</sup> Lo que aquí se refiere tiene tal vez su equivalente en la *Wesensschau* de Husserl: “visión o contemplación de esencias” ajena a los matices fenoménicos.

Así, el sujeto meditante puede relativizar y luego superar la distinción entre *nāma* y *nīpa*, “desechar la percepción de que existe un ser [y] alcanzar la recta visión con respecto a la mente y la materia”. Tal discernimiento se alcanza al experimentar la visión directa de la realidad, no al teorizar sobre esta. ¿Es una visión-contemplación de lo esencial?

*Huayen*. Esta corriente se derivó de la escuela de los yogacarins, quienes buscaban el conocimiento y la interpenetración entre sujeto y objeto mediante estados de trance.<sup>18</sup> La escuela Huayen (que se remonta a los siglos II y IV) se propone que el sujeto logre una experiencia contemplativa mediante la cual perciba la interpenetración o interdependencia de todos los elementos del mundo. El universo es una estructura constituida de joyas, cada una de las cuales refleja a todas las demás: la red de Indra<sup>19</sup> (Cleary, 1984; Conze, 1951, 161-168).

*Zen*. Escuela japonesa derivada de la china chan, llamada así a partir del término sánscrito *dhyana* (meditación). El arte pictórico de la dinastía Song estuvo permeado por esta filosofía, para la cual el ser humano es solo parte integrante de una totalidad y por eso no suele representarlo. En Japón se plasmó en la pintura y la caligrafía, la jardinería y la ceremonia del té, la esgrima y la arqueología. El chan-zen rechaza la utilización de escrituras, la intelectualización y las especulaciones metafísicas; prefiere el pensamiento directo y la práctica, y toma los objetos ordinarios como posibles medios para acceder al *satori* (iluminación o liberación, conocimiento contemplativo). Da un alto valor al momento presente y a la espontaneidad (Susuki, 1973; Conze, 1951, pp. 200-205; Watts, 1975).

*Kadampa*. Surgida en la región del Tíbet como una versión del tantrismo, esta escuela fundada por Yhe Tsonkhapa (siglo XIV) trata, entre otras cuestiones, la vacuidad de los fenómenos y propone un riguroso método encaminado a lograr la liberación. En la década de 1970, Geshe Kelsang Gyatso (2014) inició en Occidente su versión moderna, aplicando las enseñanzas budistas a la vida actual. Veamos algunas de sus propuestas relevantes para el presente texto.

<sup>18</sup> Esta escuela y la práctica del yoga buscan superar la separación sujeto-objeto y establecer una relación contemplativa entre ambos polos. Según la definición de Patánjali, “El yoga es el control de las fluctuaciones de la mente”: evitar las distracciones que impiden a la mente concentrarse en sí misma. El paralelismo con el método husserliano puede ser la puesta entre paréntesis (*epoché*) de lo que absorbe nuestra atención.

<sup>19</sup> Equivalente en el pensamiento husserliano a la noción de intersubjetividad, que veremos más adelante.

- En nuestra vida cotidiana somos presa de seis engaños o ilusiones: apegos deseantes, enojo, orgullo, ignorancia, dudas derivadas de ilusiones, visiones ilusorias (pp. 113 y ss.)
- Las ilusiones nos hacen aferrarnos a nuestro yo como si estuviera dotado de una existencia inherente, aunque es una imputación de los cinco agregados. Hay que superar ese aferramiento (pp. 131-132, 290-291).
- Surge de manera natural en nuestra mente la idea de que lo nuestro (objetos, cuerpo propio, fama) tiene una existencia inherente, real, y es una extensión del yo.<sup>20</sup> Si superamos la ignorancia y la avidez por el yo y por los fenómenos, entonces advertimos que todo eso son ilusiones samsáricas (pp. 136-143).<sup>21</sup>
- Cuando nos formamos imágenes de los objetos sin tenerlos presentes, lo que opera es la mente conceptual, carente de forma. Al pensar en un elefante sin que se nos aparezca físicamente ese animal (sin sentirlo visualmente, auditivamente), se constituye una imagen del mismo que es como su reflejo, y se le da nombre: “este es un elefante”. La mente conceptual se aplica también a poner atención plena en el objeto sobre el que se medita, y por ese camino se comprende la naturaleza esencial de todos los fenómenos: su vacuidad. La mente no conceptual, en cambio, se relaciona con los objetos clara y directamente. Es de dos tipos: la basada en los cinco sentidos y la actuante sin la intervención de imágenes genéricas (en la clarividencia, durante los sueños o cuando se comprende la vacuidad de los fenómenos). Toda percepción sensorial directa es correcta, pues su objeto existe en efecto, pero es incorrecta cuando, por ejemplo, se percibe una serpiente de madera como si fuera una serpiente real. El uso más virtuoso de nuestra conciencia sensorial de las cosas (táctil, sonora) es reconocer su inexistencia inherente, su vacuidad (pp. 173-182).
- Meditar sobre el nacimiento, la enfermedad, el envejecimiento y la muerte alivia nuestra mente del apego al yo y de los sufrimientos en la actual y en futuras vidas (pp. 274-289).
- El propósito de la meditación es enfocar la mente en un objeto virtuoso (que tiene efectos positivos sobre nosotros) para apaciguarla (pp. 255-256).

<sup>20</sup> Es lo que Husserl llama actitud natural, y que invita a deconstruir mediante las diversas *epojés*.

<sup>21</sup> “El objeto principal de la visión superior es la vacuidad [...] Debido a que el aferramiento que tenemos hacia nosotros mismos y hacia nuestro cuerpo es mayor que el que tenemos hacia otros objetos, debemos comenzar [meditando] sobre la vacuidad del yo y [...] sobre la vacuidad del cuerpo” (Gyatso, 1993, p. 111).

La concentración y la meditación budistas —mediante las cuales la mente se absorbe plenamente en su objeto— buscan la contemplación; tal es la meta del *jhāna*, *dhyana*, chan o zen. A su vez, la contemplación busca alcanzar la iluminación y la liberación (abandonar la rueda de los renacimientos). El budismo es una práctica que, con bases epistemológicas, conlleva un mensaje ético. Involucra toda una concepción sobre el sentido de la existencia humana, sus límites y sus alcances: una gnosis o autoconocimiento.

### *El camino racional y epistémico de la fenomenología*

La fenomenología es una actividad filosófica estrictamente racional —como lo exige su pertenencia a la matriz moderna europea— y Husserl la concibió como ciencia rigurosa, aunque no en el sentido en que se habían desarrollado hasta finales del siglo XIX las investigaciones científicas y filosóficas. Desde Descartes, la meditación era parte de un proceso intelectual controlado por la conciencia pensante para conocer la naturaleza, la sociedad y el mundo en beneficio de los humanos. La síntesis kantiana entre racionalismo y empirismo se mantuvo dentro de esos límites racionales. Husserl recogía los proyectos de tres siglos preocupados por ofrecer a la humanidad instrumentos científicos que le permitieran superar sus crisis socioéticas y construir sociedades regidas por la racionalidad; además, ofrecía como legado a la cultura occidental un *telos* supremo: la cohesión social con base en una intersubjetividad fenomenológicamente sustentada.

En *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* (2008), Husserl intensificó su crítica al objetivismo y propuso los conceptos de intersubjetividad y mundo de lo vivo o mundo de la vida (*Lebenswelt*). En su cuestionamiento a la cientificidad matematizante de origen galileano, apuntó que las ciencias humanas asociadas a los métodos de investigación empírica y a la prosperidad dieron solo resultados fácticos: “meras ciencias de hechos producen meros seres humanos de hechos” (*Bloße Tatsachenwissenschaften machen bloße Tatsachemenschen*). No aportaron nada para enfrentar la indigencia vital humana y responder “todas esas preguntas sobre el sentido o el sinsentido de la existencia humana en conjunto [...] sobre la razón y la sinrazón de los seres humanos como sujetos de la libertad”. Escribía esto en tiempos de entreguerras, cuando se exigía a las ciencias humanas abstenerse de hacer valoraciones sobre temas sociales y limitarse al rigor científico. La cuantificación del conocimiento emprendida por Galileo llevó a construir idealidades matemáticas y geométricas que descubren la naturaleza pero también la encubren al reducirla a fórmulas y desconocer sus dimensiones subjetivas y cualitativas. Esas idealidades son ajenas a la intuición humana

viva, a las formas no exactas que funcionan en el mundo real que habitamos. En este la vida se basa en inducciones, previsiones y consideraciones prejuiciadas, no en una metodología objetivista (Husserl, 2008, §2, §9).

Los humanos somos “objetos entre objetos [y] sujetos para este mundo que experimentamos, pensamos y valoramos de acuerdo con nuestros fines”, ese es el entorno vital (*Lebensumwelt*) en donde aplicamos diversos modos de intuición: perceptiva, presentificante, transformativa, temporizante (retentiva y protentiva). Las cosas que son objeto de dicha experiencia están tamizadas por nuestra visibilidad, tactilidad, audibilidad.<sup>22</sup> Esto se debe a que nuestro cuerpo es una entidad viviente (*Leib*), no un fenómeno inerte (*Körper*) sin subjetividad ni sensibilidad. Como humanos necesitamos la certeza de que los demás sujetos poseen un cuerpo viviente y no son meros cuerpos inertes. Lo que llamamos mundo es una construcción colectiva y en permanente transformación realizada por todos los sujetos dotados de conciencia y de cuerpo viviente.<sup>23</sup> “En el vivir unos con otros presuponemos el mundo” y actuamos en su interior (Husserl, 2008, § 28).

El conocimiento riguroso no tiene sus fundamentos en una pretendida objetividad, sino en el accionar vivo de los sujetos. La propia teoría objetivista se asienta en dicha subjetividad. “Los científicos son seres humanos”: su actividad intelectual y profesional está arraigada en la vida misma (Husserl, 2008, § 34 d, e).

La pormenorizada lectura de la crisis que realiza Paci (1968) es una excelente guía para, por un lado, acercarnos al pensamiento husserliano en momentos críticos para Europa y, por otro, confrontarlo con la filosofía psicológica del budismo.

Ante el fracaso del proyecto renacentista de fundar una sociedad racional, la fenomenología quiso conducir a la humanidad hacia su autoconciencia. Aspiraba a construir una *philosophia perennis* o filosofía universal que, mediante la reducción fenomenológica, ponía entre paréntesis lo meramente fáctico a fin de propiciar un encuentro con el mundo de lo vivo. Reducir (o reconducir) la conciencia humana hacia allí y hacia su auto-observación implicaba desbancar el objetivismo y la matematización del lugar de honor que ostentaban. Este movimiento desocultaba el mundo de la vida (*Lebenswelt*) precategorial y subjetivo (estético, instintivo, sexual, impulsivo) y enseñaba a valorarlo como fundamento último, suelo nutricio de toda ciencia (natural, humanística, social). “El ser es la *Lebenswelt* precientífica: el mundo cotidiano en el que desde siempre hemos vivido y vivimos. Este mundo es ‘subjetivo’, es decir, es vida intermonádica

<sup>22</sup> Igualmente, los *pancaskhanda* de que habla el budismo son filtros entre nuestra mente y el mundo.

<sup>23</sup> *Namarupa* implica este trenzado mente-cuerpo.

directa, interrelación de presencias en primera persona [...] Reencontrarme es reducirme trascendentalmente. Es encontrar en mí la *Lebenswelt* originaria” (Paci, 1968, pp. 13-34).<sup>24</sup>

La reconducción fenomenológica o trascendental que propone Husserl consiste en reorientar nuestra atención y nuestra conciencia de los objetos que se nos aparecen (interés óptico, actitud objetivista o natural) hacia la manera en que esos objetos se nos aparecen (interés ontológico, actitud fenomenológica). No niega, al modo idealista, la existencia de las cosas (que están ya dadas); reflexiona sobre cómo nos aproximamos a esas cosas. En esa reflexión radica la autoconsciencia (Paci, 1968, pp. 57-59; Husserl, 2008, § 38).

La puesta entre paréntesis (*epoché*, suspensión) de lo mundano —aquello a la mano— permite reconocer que la subjetividad constituye el ser del mundo y le da forma o *Gestalt*. Es una subjetividad conformante (*gestaltende Subjektivität*), no una cartesiana cosa pensante (*res cogitans*) separada de la materia y la corporeidad. Las cosas del mundo tienen una existencia en el presente espacio-temporal, en el *nunc stans*: “los modos de la presencia son la autodistinción de la subjetividad presente en las éstasis de lo pasado, del ahora, de lo futuro” (Paci, 1968, pp. 61-65; Husserl, 2008, § 40).

El mundo viviente subjetivo humano está sujeto a un fluir herácliteo: percibimos todo el tiempo distintos aspectos (*Abschattungen*) (Husserl, 2013, § 41-44) de nuestro entorno (olfativos, auditivos), que se sobreponen y niegan entre sí. Cada momento de nuestra vida es un punto dinámico de un horizonte:

En toda parte existe el todo, pero de modo implícito y no explicitado: la descripción fenomenológica, en el tiempo, debe progresivamente hacer explícito lo que está implícito. Por cada percepción o apercepción actual hay implícita una multiplicidad de percepciones [...] La presencia tiene en sí, *a priori*, todo el universo: su finitud contiene *a priori*, de manera oscura y escondida, el infinito [...] del pasado y del futuro.<sup>25</sup>

Asimismo, hay la percepción de otros yoes encarnados en cuerpos vivientes, de una vida intermonádica semejante a la descrita por Leibniz. “El mundo no es

<sup>24</sup> “Husserl habla algunas veces de la reducción a la *Lebenswelt* como primera reducción y de la reducción trascendental como segunda reducción” (Paci, 1968). Esto tiene implica que: a) el mundo anterior a las categorías intelectuales y lógicas —como el que se experimenta en la actividad artística— es el entorno (*Umwelt*) precategorial; b) la persona accede a un encuentro con su sí mismo (su *Selbst* o *self*), en una especie de gnosis o autoconocimiento.

<sup>25</sup> Considérese la red de Indra mencionada antes.

solo para el hombre aislado, sino para la comunidad humana” (Husserl); es un conjunto de perspectivas en las que se combinan protenciones y retenciones, perfiles y datos sensoriales, acuerdos y desacuerdos entre sujetos.<sup>26</sup> La empatía (*Einfühlung*) es la comprensión de un yo relacionado con otros yoes.<sup>27</sup> Los seres finitos son mónadas en relación intermonádica, en acoplamientos (*Paarungen*) regidos por una teleología universal. Por ejemplo, la vida sexual es una *Paarung* entre un yo y un tú (*Ich-Du Synthesis*) que da paso a un nosotros (*Wir-Synthesis*). “El constituirse la individualidad en la vida intermonádica es posible en la dialéctica entre centro y periferia [...] Esto quiere decir que si el cosmos, el *Weltall*, está en todo individuo, la verdad, el sentido de verdad, nunca es en mí una revelación singular, sino que es el índice de todas las demás posibles revelaciones” (Paci, 1968, pp. 67–82, 104–105; Husserl, 2008, §45 y 50).

En Husserl sí hay una afirmación del yo (a diferencia del budismo, que niega su existencia inherente), pero no es un yo trascendental ajeno a la experiencia —como sí lo es el de Kant o el de Fichte—, sino un yo concreto y en primera persona encarnado en un cuerpo viviente (Paci, 1968, pp. 82–83). De ahí su crítica a la concepción psicologista de la psique como un conjunto de fenómenos fácticos. “La factualidad auténtica, la factualidad no escondida sino revelada es la vida precategorial de la *Lebenswelt* a la cual debe acudir la lógica y a la cual finalmente deben volver todas las ciencias” (pp. 97–100).

### *Comparación entre budismo y fenomenología*

Un rasgo central común a ambos pensamientos es el distanciamiento metodológico del mundo fáctico. Para el budismo, ningún objeto, posesión, cuerpo tiene existencia inherente; los considera fenómenos vacíos supeditados a nuestra mente, esto incluye al yo, por eso invita a las personas a tener un desapego de las cosas mundanas. La fenomenología invita a abandonar la creencia ordinaria (actitud natural) en que hay un conjunto de cosas independientes de nosotros y las toma como noemas: fenómenos o resultados de nuestro encuentro con los hechos mundanos. Suspende nuestra atención usual a las cosas, reorientándola hacia los procesos por los cuales nos relacionamos con estas. Se deconstruye dicha creencia mediante las diversas reducciones, reconducciones o reorientaciones. En ninguno de los dos casos se niega la existencia del mundo fáctico,

<sup>26</sup> Esto es la intersubjetividad; también, el *sensus communis* de que habla Kant, tanto en su sentido lógico como estético y en su sentido social, podemos agregar.

<sup>27</sup> No es injustificado equiparar esta empatía con la compasión budista, aunque sus fines últimos sean distintos.

sino que se atienden los actos por los cuales el sujeto lo percibe y lo piensa. El desapego es una especie de suspensión, la suspensión es una especie de desapego.

Budismo y fenomenología tienen sus respectivas teorías de la imagen. La del primero está arraigada en la concepción hinduista de que el mundo es una vasta red de apariencias o ilusiones fenoménicas (*māyā*). Vivimos envueltos en imágenes a las que otorgamos un sentido de realidad, pues no estamos dispuestos a abandonar tal creencia, pero las técnicas meditativas y las argumentaciones psicológicas y epistemológicas budistas tratan de que aceptemos la condición imaginal de nuestro entorno fáctico y que así nos liberemos de este. De ahí lo afirmado por Vasubandhu, a quien ya cité: “no es posible hablar de una realidad al margen de la percepción y la imaginación, pues en cuanto nos referimos a ella ya se encuentra impregnada de procesos mentales y de lenguaje” (Arnau, 2019, p. 289). La teoría husserliana de la imagen, por su parte, advierte del carácter ilusorio del mundo en donde nos encontramos de ordinario: algo así como un mundo-imagen (*Bildwelt*), una red de apariencias.<sup>28</sup> El contacto perceptivo presencial (*leibhaftig*) con los objetos efectivamente existentes es diferente de la fantasía (*Phantasiebild*) como el acto por el cual esos objetos se nos aparecen como imágenes. Se distingue entre: *a*) la imagen física (*Bildding*): el lienzo, la fotografía, la impresión en papel; *b*) la imagen que imaginamos (*Bildobjekt*) al percibir esa imagen física, y *c*) el objeto efectivo (*Bildsujet*): tema o asunto de la imagen representado mediante las otras dos imágenes (Husserl, 2013, §43, 90, 99, 111; 1980, § 8, 9; Montoya, 2014; Álvarez, 2010).

En el hinduismo y el budismo, *nāmarūpa* es el encadenamiento entre mente y materia que opera en nuestra vida sensible e intelectual. Los cinco agregados interrelacionan nuestra corporalidad y pensamiento, y así es como configuramos individual y colectivamente el mundo. Para la fenomenología, el encadenamiento entre conciencia y objetos resulta de la intencionalidad —el vínculo (funcional en un *Lebenswelt*) entre conciencia del sujeto y objetos percibidos. En los humanos funcionan orgánicamente todos los sentidos en cooperación con la conciencia y la capacidad de conceptualizar. Somos sinestésico-cenestésicos. No afirmo que budismo y fenomenología expliquen de manera idéntica esa relación (mente-cuerpo-materia o conciencia-percepción-objeto), pero sí que para ambos hay una vinculación indisoluble entre los tres vértices.

Subrayo que el budismo promueve un saber hacer, una práctica meditativa cuya finalidad última es la cesación en todos los seres sintientes del sufrimiento mundano (*samsara*) y el logro de la liberación y la iluminación (nirvana), por eso

<sup>28</sup> No confundir con imagen del mundo o *Weltbild*.

su ética de la compasión no se limita al estudio teórico. La fenomenología, si bien se caracteriza por una intensa teorización psicológica y epistemológica, requiere ser tomada también como una sabiduría práctica que conecte el conocimiento individual y el entendimiento general en el seno comunitario, por eso pregona una ética de la intersubjetividad. En momentos que Husserl reconoció como críticos para la cultura europea, era necesario sistematizar desde su base más profunda la construcción de una sociedad racional. Esa base empática (*Einfühlung*) implicaba la comprensión entre cada yo (mónada) y los demás yoes. La concepción budista Huayen del universo como una gran red en donde cada elemento está interpenetrado con todos los demás no consiste, claro está, en un proyecto social racional a futuro; es más bien una ontología presente de la totalidad universal, pero, ciertamente, budismo y fenomenología reconocen la interpenetración entre el todo y cada una de sus partes.

Deben mencionarse las aspiraciones budistas y fenomenológicas a trascender las limitaciones perceptuales y conceptuales humanas, a fin de alcanzar una experiencia directa de las cosas. Para el budismo, cuando se logran desvanecer las apariencias plurales y cambiantes de las cosas, se alcanza el contacto con estas tal como son —con su talidad—. La fenomenología husserliana propone superar, mediante la reducción eidética, la abrumadora diversidad de apariencias que nos ofrecen las cosas del mundo, a fin de “contemplar sus esencias” (*Wesensschau*). Se aspira a tener una experiencia directa con la realidad, superando la visión ilusoria de eso que en la actitud natural o en el *samsara* tomamos como lo real. Es claro que budismo y fenomenología coinciden en buscar esa experiencia; que se ponga en duda la posibilidad de lograrla es otra cuestión.

## PIEZAS ARTÍSTICAS QUE PONEN EN JUEGO

### LA AUTOCONSCIENCIA

Las importantes diferencias entre budismo y fenomenología no impiden que aprovechemos sus coincidencias para aproximarnos al arte contemporáneo. Estos tres universos han afrontado preguntas sobre la condición humana, el sentido de lo real, las relaciones entre imágenes y mundo, el uso de signos y símbolos, las valoraciones de lo bello-bueno-verdadero y la presencia de lo sagrado en la vida social. Para el tema del presente artículo, el principal vaso comunicante entre estos es la centralidad del juego conciencia-autoconciencia. Budistas, fenomenólogos y artistas contemporáneos se caracterizan por su tendencia a auto-observarse en el proceso de percibir, pensar, meditar, contemplar, mover el cuerpo, soñar o producir una obra de arte. Auto-observación, concentración, meditación y contemplación se complementan. He aquí otros canales de confluencia.

- Distanciamiento crítico del mundo material-corporal, lo que en las artes conduce a la desmaterialización de las obras.
- Consideración de corporalidad y conciencia (mente y cuerpo, *nāmanūpa, bodymind*) como componentes indiscernibles de una totalidad viva.
- Consideración de la forma y la materialidad de los objetos (artísticos o no) como una construcción subjetiva. No hay realidad al margen de la percepción, la imaginación y el lenguaje. La fantasía y la imaginación adquieren un rol protagónico frente al que tuvieron antes la imitación y la objetividad.
- Debilitamiento consiguiente de nociones como realidad, realismo, mimesis, naturalismo.
- Importancia de las teorías de la imagen, alternativas a las teorías del arte, lo bello y lo estético.
- Protagonismo de la práctica, por encima de la teorización y la especulación. El arte, el budismo y la fenomenología adquieren todo su sentido cuando se toman como actividades metódicamente guiadas.
- Afirmación del ejercicio meditativo, reflexivo, contemplativo y artístico como generador de vínculos comprensivos entre las personas —más allá de ideologías y concepciones del mundo.

En los momentos tradicional, moderno y posmoderno de las artes siempre ha estado presente la inclinación a producir imágenes en estado contemplativo, que también lleven a otras personas a ese estado: dibujos de Hildegard von Bingen, mandalas tibetanos, pinturas navajo de arena, rosetones y laberintos góticos; paisajes de Friedrich y de Turner, cuadros de Redon, Malévich y Rothko; alguna pieza pianística silenciosa de Cage. Ahora me referiré a obras de cuatro artistas actuales pertenecientes a este linaje —y que generosamente aceptaron mostrarlas.

Elizabeth Medina Taboada muestra con *Dibujar el tiempo*, la reflexión pausada que se realiza durante la creación y contemplación de una obra artística o ante un fenómeno natural. Para enfatizar la dualidad indisoluble entre crear y contemplar, ella misma se ubica dentro de su dibujo. No se representa ahí; se presenta en ese punto nodal que, como *axis mundi*, fija materialmente su cuerpo a la vez que lo abstrae espiritualmente: “la artista se posiciona en el centro del dibujo, sugiriendo su inmersión personal en esta experiencia dual de crear y contemplar. Tenemos aquí un ejercicio de atención plena (*sati, mindfulness*) (figura 1).

Ana Miriam Peláez considera que “la vida artística es en sí misma contemplativa”. Como ejemplo ofrece su propia obra pictórica, en cuya producción aplica la meditación zen. Esta la hace sentirse “conectada con el todo, incluso



Figura 3.1. Elizabeth Medina Taboada, *Dibujar el tiempo. Contemplar desde la montaña* (2023), tinta (120 x 160 cm).



Figura 3.2. Ana Miriam Peláez, *Oda al agujero negro* (2021), encáustica y óleo sobre madera, panel (120 x 120 cm).

en la cotidianidad”. Guiada por su propio inconsciente y “entre penumbras”, sucede que “de la forma pictórica surge la vacuidad”. Ella misma se considera una pintora contemporánea, pues recurre a técnicas mixtas (yeso, maderas recicladas, encáustica), así como a los relieves, los ensamblajes y la gráfica. “La pintura sigue estando vigente y es totalmente contemporánea aunque utilice técnicas tradicionales”. Representa semillas, plantas y otros elementos naturales, pero sin intenciones miméticas; busca aludir a esencias, más que a las formas aparentes de eso que llamamos realidad. Estas palabras de la artista confirman que los momentos tradicional, moderno y posmoderno de las artes se alimentan entre sí (figura 2).

Rocío Gordillo aplicó en una etapa de su producción pictórica la práctica budista vipassanā. Esta le exigía poner en juego la máxima atención posible (*sati*); en otros términos, una visión comprensiva o perspicaz orientada a vivir la realidad tal como es sin tener que interpretarla. Mediante la visión interna penetraba en la naturaleza de las cosas, en su estructuración interior y su energía. Es pertinente ver en las piezas que elaboró en esa época una feliz conjunción entre lo inmaterial y lo material: *nāma* y *rūpa*. Cada uno de esos cuadros se produjo inmediatamente después de una práctica meditativa. El resultado son imágenes no figurativas de la mente-cuerpo, concebidas como arte para sanar en un entorno enfermo de violencia (figura 3).



Figura 3.3. Rocío Gordillo. *Estudios de una observación* (2020), cera de abeja, pigmentos, tinta y líneas de vacío en madera (30 x120 cm c/u).

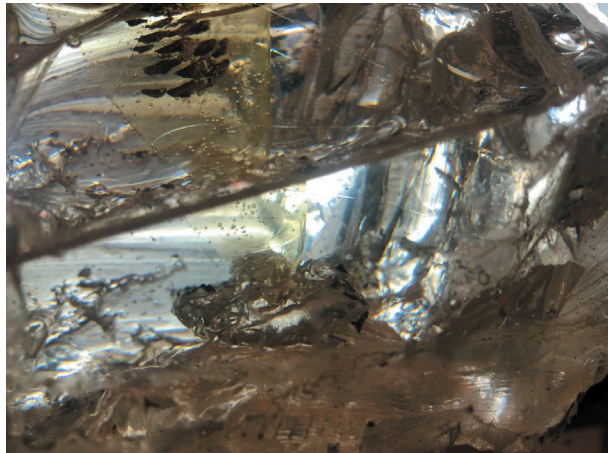


Figura 3.4. Homero Guerrero González. *Sin título* (2022) (detalle), objeto orgánico en resina sintética (10 x 10 x 10 cm).

Homero Guerrero González —artista de formación musical— exploró en sus piezas escultóricas el comportamiento de diversos materiales (polímeros, metales, aire, gas, sonidos) entre los cuales se daban conversiones (llamadas transducciones de energía). El contacto con estos podía generar en el espectador estados contemplativos. El artista afirma que no otorga a la contemplación ningún sentido religioso o el poder de elevarnos a estados superiores de conciencia y autoconciencia (Guerrero, 2023). Vemos que aquí se da una experiencia estéticamente pura: la inmersión en la materialidad de los objetos y los elementos, en su inmediatez espacio-temporal libre de interpretaciones (figura 4).

Estos cuatro ejemplos manifiestan cómo en la relación con el mundo puede ocurrir el encuentro con las cosas tal como son, sin simbolismos ni valores

trascendentes, sin revelaciones de esencias superiores. La corporalidad y la conciencia del sujeto se relacionan de manera espontánea con la talidad de las cosas. ¿Acaso esto es la plenitud, trasfondo de la vacuidad?

## REFERENCIAS

- Ācariya, A. (2000). *Abhidhammattha Sangaha. A Comprehensive Manual of Abhidhamma. The Philosophical Psychology of Buddhism*. M. Narada (texto pali, trad. y guía explicativa). B. Bodhi (ed.). Buddhist Publication Society. [https://www.saraniya.com/books/meditation/Bhikkhu\\_Bodhi-Comprehensive\\_Manual\\_of\\_Abhidhamma.pdf](https://www.saraniya.com/books/meditation/Bhikkhu_Bodhi-Comprehensive_Manual_of_Abhidhamma.pdf)
- Álvarez Falcón, L. (2010). Esbozos, fragmentos y variaciones: Husserl después de 1988. *Eikasia, Revista de Filosofía*, VI(34). <http://www.revistadefilosofia.com>.
- Arnau, J. (2019). La Vimsatikakarika de Vasubandhu. *Estudios de Asia y África*, 46(2), 287-302.
- Buda (1995). *The Middle Length Discourses of the Buddha*. B. Nanamoli, & B. Bodhi (trads.). Wisdom Publications.
- C. Trungpa (2001). *Dharma, arte y percepción visual*. MTM Editores.
- Cleary, T. (1984). *The Flower Ornament Scripture. A Translation of the Avatamsaka Sutra*. Shambala.
- Conze, E. (1951). *Buddhism. Its Essence and Development*. Faber and Faber.
- Coomaraswamy, A.K. (1934). The Theory of Art in Asia. En *The Transformation of Nature in Art*. Dover Publications.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.A., Buchloh, B., & Joselit, D. (2016). *Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*. Thames & Hudson.
- Guerrero González, H.A. (2023). Materias sonoras. Transducciones de sensación. [Tesis de maestría]. UNAM.
- Gyatso, G.K. (1993). *Manual de meditación*. M. Líbano (trad.). Tharpa.
- Gyatso, G.K. (1999). *Corazón de la sabiduría. Comentario al Sutra del corazón*. M. Líbano (trad.). Tharpa.
- Gyatso, G.K. (2014). *How to Understand the Mind. The Nature and Power of the Mind*. Tharpa.
- Heartney, E. (2008). *Art & Today*. Phaidon Press.
- Husserl, E. (1980). *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung: zur Phänomenologie der anschaulichen. Vergegenwärtigung (1898-1925)*. Husserliana XXIII. Martinus Nijhoff Publishers.
- Husserl, E. (2008). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. J.V. Iribarne (trad. y est. prel.). Prometeo Libros.

- Husserl, E. (2013). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. A. Zirión (trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Lippard, L. (2004). *La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal.
- Montoya Duque, J.C. (2014). Imaginación y mundo, *phantasia* y neutralidad. *Anuario Colombiano de Fenomenología*, 8, pp. 265-280.
- Paci, E. (1968). *Función de las ciencias y significado del hombre*. Fondo de Cultura Económica.
- Silananda, U. (2016). *Mente y materia (Nāma-rūpa)*. <https://es.scribd.com/document/358743350/Mente-y-Materia-Nama-Rupa-Vn-U-Silananda>
- Stoichita, V.I. (2000). *La invención del cuatro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Ediciones del Serbal.
- Susuki, D.T. (1973). *Ensayos sobre budismo zen* (tercera serie). Kier.
- Tagore, A.N. (1920). Sadanga o Los seis cánones de la pintura hindú. En *Arte y anatomía hindúes*. Editorial Shapire.
- Tatarkiewicz, W. (2002). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos/Alianza.
- Toffler, A. (1981). *La tercera ola*. Plaza & Janés.
- Watts, Alan (1975). *El camino del zen*. Sudamericana.