

2012

Mirada Fenomenológica a la obra
de Rubén Maya.

Análisis Filosófico

Carolina Delgado
Medina



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Bellas Artes

Mirada Fenomenológica a la obra de Rubén Maya.

Análisis Filosófico

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestro en Artes con Línea Terminal en Arte Contemporáneo y
Sociedad.

Presenta

Carolina Delgado Medina



Universidad Autónoma de Querétaro Facultad de Bellas Artes
Maestría en Artes con Línea Terminal en Arte Contemporáneo y Sociedad.
MIRADA FENOMENOLÓGICA A LA OBRA DE RUBÉN MAYA.
ANÁLISIS FILOSÓFICO

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestro en Artes

Presenta:

Carolina Delgado Medina

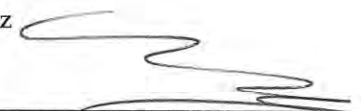
Dirigido por:

Dr. Juan Manuel Campos Sánchez

SINODALES

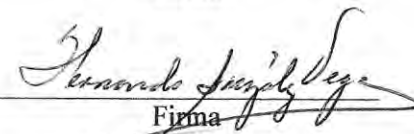
Dr. Juan Manuel Campos Sánchez

Presidente


Firma

Dr. Fernando Manuel González Vega

Secretario


Firma

Dr. Próspero Alfredo Vargas Alonso

Vocal


Firma

M.A.V. Susana Azuara Salas

Suplente


Firma

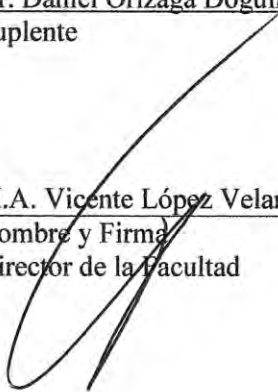
Dr. Daniel Orizaga Doguim

Suplente


Firma

M.A. Vicente López Velarde Fonseca

Nombre y Firma
Director de la Facultad




Dr. Irineo Torres Pacheco
Nombre y Firma
Director de Investigación y
Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Querétaro.
26 de noviembre de 2012
México

RESUMEN

“Mirada Fenomenológica a la obra de Rubén Maya. Análisis Filosófico”, desde esta perspectiva se analiza el proceso creativo y algunas obras realizadas en el dibujo, grabado, plástica e instalaciones-sonoras del artista visual Rubén Maya (1964). Trabajo que consta de cuatro capítulos: 1. “Acercamiento a la obra de Rubén Maya” por medio de su producción artística expuesta y perspectiva hermenéutica sobresaliente; 2. “La Intencionalidad como clave central en el proceso creativo de la obra artística de Rubén Maya”, clave conceptual y metodológica basado en Edmund Husserl sobre el concepto de ‘Intencionalidad’, desde los términos de ‘vivencias’ y ‘nostalgia’ como ‘añoranza de volver a la esencia’ que han marcado los procesos creativos desde sus orígenes de su tierra natal Huimilpan, Querétaro; la *epojé*, ‘poner entre paréntesis’, aplicado desde la *kátarsis* de experiencia personal del autor en España relevante en su proyección estética; *nóesis* como proceso cognitivo comprende su formación teórico práctica de su universo estético. 3. “El *Nóema*, como clave conceptual en la obra de arte de Rubén Maya” aborda la hermenéutica fenomenológica heideggeriana del concepto de ‘cosa’ como objeto, signo, símbolo, ícono, como códigos artísticos y claves conceptuales, como análisis estético en algunas de sus obras. 4. “La Percepción social del proceso creativo de Rubén Maya como arte propositivo y de post-vanguardia a principios del siglo XXI”, enfoque de ‘Fenomenología de la Percepción’ de Maurice Merleau Ponty, analiza la percepción social que ha tenido la obra del artista queretano, a través de sus exposiciones en diferentes ámbitos culturales como museos y galerías en México, así como de agentes culturales y críticos de arte del ambiente nacional y queretano tales como: Margarita Magdaleno Rojas, ex Directora del Museo de Arte de Querétaro; Dr. Julio César Schara, Crítico de Arte, y Coordinador del Instituto de Investigaciones Multidisciplinarias UAQ, entre otros. Se concluye con la exposición de los aspectos transdisciplinarios que han sido de soporte teórico de puntos de partida, y de acercamiento para una mejor lectura de la obra en proceso de construcción de Rubén Maya.

(Palabras clave: intencionalidad, vivencia-esencia, *epojé-kátarsis*, *nóesis*, *nóema*, cosa, objeto, signo, símbolo, ícono, código artístico)



SUMMARY

"Phenomenological view of the work of Rubén Maya. Philosophical analysis;" from this perspective the creative process is analyzed, as well as some works including drawings, engravings, paintings and sound-installations of the visual artist Rubén Maya (1964). The work consists of four chapters. 1. "Approach to the work of Rubén Maya" through his exhibited artistic production and remarkable hermeneutic perspective; 2. "Intentionality as a central key in the creative process of the artistic work of Rubén Maya," conceptual and methodological key based on Edmund Husserl regarding the concept of 'intentionality' with the terms, 'experiences' and 'nostalgia' as a 'longing to return to the essence' which have marked the creative processes from their origin in his native land of Huimilpan, Querétaro; *epojé*, 'to put between parentheses,' applied from the *kátarsis* of the author's personal experience in Spain relevant to his esthetic projection; *nóesis* as a cognitive process includes the practical theoretical formation of his esthetic universe. 3. "*Nóema*, as a conceptual key in the art work of Rubén Maya" covers Heideggerian phenomenological hermeneutics of the concept of 'thing' as an object, sign, symbol, icon, as artistic codes and conceptual keys, as esthetic analysis in some of his works. 4. "Social perception of the creative process of Rubén Maya as propositive art and as post-vanguard at the beginning of the 21st Century," the 'Phenomenology of Perception' approach of Maurice Merleau Ponty analyzes social perception of the work of the artist from Querétaro through his exhibitions in different cultural environments such as museums and galleries in Mexico, as well as cultural agents and art critics from both the national and Querétaro levels such as: Margarita Magdaleno Rojas, ex-Director of the Querétaro Museum of Art; Dr. Julio César Schara, art critic and Coordinator of the Multidisciplinary Research Institute, UAQ, among others. The work concludes with the setting forth of the trans-disciplinary aspects which have served as a theoretical support for starting points and approximation in order to achieve a better understanding of the work which is in the process of construction of Rubén Maya.

(**Key words:** Intentionality, experience-essence, *epojé-kátarsis*, *nóesis*, *nóema*, thing, object, sign, symbol, icon, artistic code)



DEDICATORIAS

A Dios origen de todo Bien.

A mis padres q.e.p.d.: María de los Ángeles Medina Rodríguez
y Salvador Octaviano Delgado Cardona.

A mis hermanos y hermana, por estar siempre ahí.

A mis sobrinos, por su cariño.

A mis amigos y amigas de toda la vida, por su amistad y apoyo incondicional.

A mis amigos y amigas de la Maestría en Artes, por su amistad sincera.

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Julio César Schara, por su amable acogida de siempre, disponibilidad y consejos, sin el cual no habría podido llevar a cabo este proyecto.

Al Maestro Rubén Maya, por su disponibilidad, sugerencias y confianza en todo momento.

A los Profesores Lectores de Tesis por su amable disponibilidad y apoyo.

ÍNDICE

Contenido	
DEDICATORIAS.....	iv
AGRADECIMIENTOS	v
ÍNDICE	vi
ÍNDICE DE FIGURAS.....	viii
ABREVIATURAS.....	x
I. INTRODUCCIÓN	1
II. REVISIÓN DE LA LITERATURA.....	4
III. METODOLOGÍA.....	11
IV. CAPÍTULO 1	20
1. ACERCAMIENTO A LA OBRA DE RUBÉN MAYA.....	20
1.1 Periodos de Proyección Artística en Rubén Maya, e influencias que sobresalen en los aspectos teórico-plástica plasmada en sus obras.....	21
1.2 Perspectivas sobresalientes en su obra:.....	37
V. CAPÍTULO 2	56
2. LA INTENCIONALIDAD COMO CLAVE CENTRAL EN EL PROCESO CREATIVO DE LA OBRA ARTÍSTICA DE RUBÉN MAYA.....	56
2.1 La <i>epojé</i> , punto de partida en el proceso creativo de Rubén Maya	66
2.2 La <i>Nóesis</i> , como proceso de ingenio creativo-intelectual proyectado en las obras de Rubén Maya.....	70
VI. CAPÍTULO 3	76
3. EL NÓEMA, COMO CLAVE CONCEPTUAL EN LA OBRA DE ARTE DE RUBÉN MAYA	76
3.1 El nóema de objeto a signo.....	78
3.2 El <i>nóema</i> de signo a símbolo	86
3.3 El <i>nóema</i> de símbolo a ícono	90
3.4 El <i>nóema</i> de ícono a código artístico en la obra de Rubén Maya	98

VII. CAPÍTULO 4	102
4. LA PERCEPCIÓN SOCIAL DEL PROCESO CREATIVO DE RUBÉN MAYA COMO ARTE PROPOSITIVO Y DE POST-VANGUARDIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI	102
4.1 Proyección de creación en la sociedad contemporánea como modelo de referencia	114
4.1.1 Polifacético.....	116
4.1.2 Anámnesis cultural.....	118
4.1.3 Inculturación.....	120
4.1.4 Propositivo.....	122
4.1.5 Controversial.....	124
4.1.6 Reconocido.....	125
4.1.7 Valorado.....	127
4.1.8 Disuasivo.....	129
4.1.9 Ecléctico.....	131
4.1.10 Subjetivo.....	133
VIII. CONCLUSIONES	136
LITERATURA CITADA	141
Anexo 1. GLOSARIO	150
Anexo 2.....	159

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura		Página
1	Artista Rubén Maya	20
2	R.M. Instalación: <i>Simbiosis del sí mismo</i> . Resina policromada 80 x 400 x 400 cm 15 personajes, 2008.	37
3	Rubén Maya. Instalación: <i>Consternación</i> . Resina policromada, 52 x 240 x 240 cm	38
4	R.M. Instalación: <i>Sueño y trinidad</i> . Yeso directo policromado, 32 x 200 x 170 cm	39
5	R.M. Instalación: <i>Círculo de poder</i> . Yeso directo policromado y tela, 235 x 250 x 250 cm	40
6	R.M. Instalación: <i>Regresiones Internas</i> . 2003.	41
7	R.M. Instalación: <i>Guardianes de la psiqué</i> . Resina y pintura fluorescente, 2006.	42
8	R.M. Instalación: <i>Génesis del silencio</i> . Plástico y yeso, 20 x 800 x 800 cm, 51 personajes, 2008.	43
9	R.M. Instalación: <i>De tu luz mi luz</i> . Resina, 180 x 25 x 300 cm	44
10	R.M. Instalación: <i>De tu luz mi luz</i> . Resina, 180 x 25 x 300 cm	47
11	R.M. <i>Al sol interno miro</i> . Aguafuerte y aguatinta, 60 x 88 cm	49
12	R.M. <i>Construyendo dos mundos</i> . Aguafuerte y aguatinta, 60 x 83 cm, 2007	50
13	R.M. <i>Viaje al no</i> . Litografía, 65 x 92 cm, 2007.	52
14	R.M. <i>El último adiós</i> . Litografía, 92 x 62 cm, 2007.	80
15	R.M. <i>Sueños de Permanencia XI</i> . Pastel sobre papel, 76 x 56 cm, 2007.	81
16	R.M. Instalación: <i>Ojos de Luz-Pensamiento</i> . Resina y pintura fluorescente, 1000 x 600 x 160 cm, 9 Personajes, 2008.	82
17	R.M. <i>Dreams and mexican wishes</i> . Pastel sobre papel, 112 x 76 cm, 2007.	85
18	R.M. <i>Domar el corazón</i> . Aguafuerte y Aguatinta S/Fierro, 90 x 50 cm, 1994.	91
19	R.M. <i>Lugar donde los cuerpos flotan</i> . Aguafuerte y Aguatinta S/Fierro, 50 x 90 cm, 1994.	93
20	R.M. <i>Monte de la Espuma</i> . Aguafuerte y Aguatinta S/Lámina Negra, 46 x 69 cm, 1994.	95
21	R.M. <i>Monte de los Gritos</i> . Aguafuerte y Aguatinta S/Fierro, 90 x 50 cm, 1994.	97
22	Invitación a la exposición: <i>Rubén Maya de rostros e historias invisibles</i> . Galería gravura, Málaga, España, 2002.	102
23	Artículo: <i>El Arte de Rubén Maya</i> . Revista <i>lado por lado</i> 11,2008, Querétaro.	117

24	Catálogo: <i>Tentlalia Diálogo entre corazones. Rubén Maya.</i> Museo Nacional de la Estampa, INBA, CNCA, México, D.F., 1994.	119
25	Invitación a la exposición: <i>Rubén Maya Invita a Transitar <<Universos de Alteridad>>.</i> Museo de Arte de Querétaro, Asombrarte 50, 2008.	121
26	Catálogo: <i>Cuerpos de lo imaginario y su esquizia lumínica. Rubén Maya.</i> Querétaro, 2010.	123
27	Invitación a la exposición: <i>Rubén Maya. Diálogos de permanencia, dibujo y estampa.</i> Museo de la Estampa, Estado de México, 2008.	125
28	Catálogo: <i>Presencias de lo oculto. Rubén Maya.</i> Museo de Arte de Tlaxcala, 2006.	126
29	Invitación a la exposición: <i>De lo irreductible-sonoro a lo espacial-lumínico. Rubén Maya.</i> Ex Teresa Arte Actual, México, D.F., 2011.	128
30	Invitación a la exposición: <i>Rubén Maya. Construcciones de silencio.</i> Embajada de Francia en México, 2007.	129
31	Invitación de la Instalación: <i>Rubén Maya. Cuerpos de lo Imaginario y su Esquizia Lumínica.</i> Galería Libertad, Centro Histórico Querétaro, 2009.	132
32	Artista Español: Juan Muñoz (+).	159
33	Juan Muñoz. <i>Many Times</i> , 1999.	160
34	Juan Muñoz. Fragmento de la serie de esculturas <i>Thirteen Laughing at Each Other</i> , Oporto, 2001.	160
35	Juan Muñoz. <i>One Figure</i> , 2000.	161
36	Escultor Inglés: Antony Gormley	161
37	Antony Gormley. Instalación: <i>Event Horizonen</i> Londres.	162
38	Antony Gormley. <i>Angel of the North</i> en Gateshead, Inglaterra.	163
39	Antony Gormley. Instalación: 100 esculturas en Crosby, una playa de Mereyside, Inglaterra.	163
40	Artista Guatemalteco, Rodolfo Abularach.	164
41	Rodolfo Abularach. <i>Ojo (Auge)</i> .	164
42	Rodolfo Abularach. <i>Casiope</i> , óleo.	164
43	Rodolfo Abularach. <i>Órfico</i> , óleo.	164

ABREVIATURAS

R.M. Rubén Maya

E.H. Edmund Husserl

M.H. Martin Heidegger

M.M.P. Maurice Merleau-Ponty

UAQ Universidad Autónoma de Querétaro

INBA Instituto Nacional de Bellas Artes

CNCA Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

IQCA Instituto Queretano de la Cultura y las Artes

DRT Desarrollo Residenciales Turísticos

FCE Fondo de Cultura Económica

Cfr. Confrontar

cm centímetros

Nº Número

p. página

pp. páginas

Vol. Volumen

op. cit. Obra citada

Ídem mismo autor, diferente obra.

Ibídem en el mismo lugar, igual a la referencia anterior, mismo autor, misma obra.

N.B. *Nota Bene*

et. al. y otros.

I. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación está enfocado a los procesos creativos plasmados en algunas obras del artista visual Rubén Maya, creador estético nato y con una sólida formación intelectual en las Bellas Artes, con proyección artística en los ámbitos tanto nacional e internacional que de ello dan cuenta las 70 exposiciones individuales, y más de 110 colectivas, por lo cual ha sido reconocido con Premios y Distinciones tanto en México como en el extranjero.

Su obra se ubica en el eje central de arte contemporáneo que sobresale en el ambiente cultural-estético del Estado de Querétaro, en la innovación de sus obras, como artista queretano de propuestas para el arte internacional sin fronteras. Por lo cual, su obra se ha reconocido en diversos medios de comunicación del país y el extranjero.

En cuanto al título del trabajo: “Mirada Fenomenológica a la obra de Rubén Maya. Análisis Filosófico”, se aventura a desentrañar lo más sobresaliente del mundo estético del artista queretano desde algunos aspectos filosóficos, sin ir más allá a proponer algo definitivo, por lo cual queda abierta la reflexión de la misma, dado que la obra del artista visual huimilpense compleja y rica estéticamente como para agotarla en unos cuantos párrafos desarrollados. De ello da cuenta los diferentes puntos de vista de críticos de artes y de personalidades de la cultura nacional, así como queretana, que se citan a lo largo del desarrollo del tema. Por ello, se puede considerar que su obra está en proceso de construcción, y puede ser interpretada desde diferentes ámbitos culturales y técnicas del arte.

El método que se utiliza como herramienta es a partir del análisis, síntesis e interpretación en las obras filosóficas de apoyo como puntos de partida para el desarrollo del tema. Asimismo, partiendo de lo expresado por el mismo Rubén Maya en cuanto a la carga de intencionalidad vivencial, como conceptual teórica plasmada en sus obras.

El trabajo está articulado en cuatro capítulos:

En el primer capítulo se expone un acercamiento a la obra de Rubén Maya, por medio de su producción estética (*Series*) que ha logrado desarrollar como artista, así como la hermenéutica que sobresale de los aspectos teórico-plástica proyectado en ellas, de donde se infieren aspectos tanto sociológicos, psicológicos y antropológicos del ser mismo del hombre contemporáneo, y que sirven como premisa para una mayor comprensión de los capítulos siguientes a desarrollar.

En el segundo, desde el concepto de ‘Intencionalidad’ de Edmund Husserl, se aborda las vivencias intencionales del artista visual huimilpense, así como su proceso cognitivo o *nóesis* plasmado en las series que ha logrado desarrollar a través de los años, y desde el cual emerge el contexto histórico contemporáneo de donde se caracteriza la proyección de sus obras, influenciado sobre la base de acontecimientos históricos y vivenciales del hombre de finales del Siglo XX y principios del Siglo XXI.

En el tercero, se muestra el *excursus* fenomenológico-hermenéutico aplicado a algunas obras de R.M.; teniendo como punto de partida el concepto de Martin Heidegger de “cosa” como objeto, signo, símbolo, icono y código artístico, elementos y características estéticas que sobresalen en sus proyecciones artísticas.

En el cuarto se aborda desde una sinopsis de análisis sintético las dimensiones y perspectivas estéticas de diferentes críticos de arte y de la cultura contemporánea, con respecto a la obra de Rubén Maya, con el sustento teórico de la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau Ponty.

Los cuatro aspectos de investigación enfocados al artista queretano muestran un *continuum* que ayudan como soporte a tener una visión más amplia en cuanto al proceso creativo del Maestro Rubén Maya, y la riqueza de su obra artística en construcción.

Es por ello, que el presente análisis teórico de investigación transdisciplinaria contribuye a través de la fenomenología estética y la hermenéutica fenomenológica acercarse desde estas perspectivas filosóficas a una mejor comprensión de su obra.

II. REVISIÓN DE LA LITERATURA

Las corrientes filosóficas del siglo XIX y XX ofrecen puntos de partida, y de reflexión en la interpretación y comprensión del arte contemporáneo. Es necesario recordar que la estética del siglo XIX se dedicó de modo unilateral a tratar el arte como actividad subjetiva (Emmanuel Kant, Georg W.F. Hegel, y Friedrich Wilhelm Schelling), dejando en segundo término el examen profundo y directo de la obra de arte que es al fin de cuentas el motivo determinante de aquella actividad. Sin embargo, también en ese siglo se encuentra a Alexander Gottlieb Baumgarten, quien es conocido por su teoría estética, y es quien abre el campo al conocimiento sensible por el cual se comprende tanto la belleza en el arte y sus manifestaciones particulares. Asimismo a principios del siglo XX, el filósofo Edmund Husserl (1859-1938), quien reaccionó contra el neokantismo, y el psicologismo dominantes en su tiempo para buscar un camino que, colocándose ante las cosas mismas, se pueda descubrir la esencia o contenido inteligible del fenómeno, a través de la intuición o evidencia de carácter apriorístico que capta la naturaleza general de cada objeto. Por ello, ofrece el método fenomenológico¹ como planteamiento teórico, del cómo abordar y constituir el conocimiento del mundo y del hombre contemporáneo, partiendo de:

- El Retorno a la experiencia: Queremos regresar a las cosas mismas, ir a la experiencia originaria, sentir las cosas como tales a la esencia en sí.
- Poner entre paréntesis los prejuicios, las teorías dadas, los supuestos aceptados socialmente, extraños a las vivencias experimentadas.
- Es necesario comprender la totalidad del mundo y no solamente explicar sus partes como cosas.

¹Cabe señalar que el Método Fenomenológico propuesto por Edmund Husserl, no siempre ha sido comprendido en toda la extensión de la palabra, sino más bien incomprendido y criticado por algunos teóricos, sin embargo es bien hacer mención que de este método surgieron otras reflexiones filosóficas, y también ha sido punto de partida y reflexión en otras ciencias o corrientes humanísticas del siglo XX como la hermenéutica, el personalismo, el existencialismo, la gestalt, etcétera.

- Para comprender el mundo se requiere la descripción de las vivencias cuyos contenidos son los modos de sentir, de dudar, de pensar, de querer y valorar ante cosas y los demás.

Por lo cual el método fenomenológico no parte de la inducción o de la deducción para lograr el *eidos* o idea de la cosa, sino lo que Husserl llamó *epojé* palabra griega que significa poner entre paréntesis, es decir, separar del fenómeno ciertos aspectos no relevantes para ir buscando lo esencial, (misma que se proyecta en el proceso creativo de R.M., con el concepto de *kátarsis*², derivado de su experiencia humana-artística en España).

Este método trata de descubrir en los fenómenos la propia esencia de ellos, no en los aspectos ideales (metafísica), ni en los subjetivos (psicología), sino el significado real que como tales se presentan a la conciencia. La esencia que va a otorgar el fenómeno no es una realidad ideal ni psicológica, sino un carácter intencional a la conciencia que se deriva del ser mismo del fenómeno.

Por ello, la fenomenología como método pasa por tres fases:

²En la *Poética* de Aristóteles el concepto de *kátarsis* es sinónimo de purificación, purgación, la cual representa la toma de conciencia del espectador, que, el cual alcanza este estado final de conciencia, distanciándose de sus propias pasiones y alcanzando un avanzado nivel de sabiduría. Al respecto Álvarez (2007), señala que: La <<*kátharsis*>> se presenta como consecuencia de operaciones tecnológicas de naturaleza racional y de carácter adecuacionista –mimético y verosímil—cuya apropiación de la realidad incluye a la subjetividad, procediendo a enmarcar la situación racional en un gran paréntesis: una *epoché*. La <<*kátharsis*>> es un indicativo del éxito de este movimiento de ida y de vuelta, de inclusión y de exclusión, incitado desde mecanismos racionales que tensionan el propio marco racional más allá de sus límites. La naturaleza de la tragedia griega aparenta racionalidad en su técnica para impugnar, subvertir, o al menos, compensar, los excesos de una racionalidad desmedidamente dominante. Por otro lado, la <<*kátharsis*>>, como indicativo final de su éxito, concilia al individuo con un universo deforme, cruel y extraordinario, en el que el horror de *lo otro* se torna saludable diversión. El *enthousiasmós* es pasión desmedida e incontrolable que roza los límites de la irracionalidad, teniendo como origen una situación reducida. Sin embargo, este mismo “bloqueo racional”, que modifica el proceso de experiencia hasta el extremo de la exaltación y de la locura maníaca, constituye, a su vez, una de las primeras etapas en el camino de la felicidad. Esta cuestión revela las implicaciones de la experiencia del <<Arte>> con las condiciones de la experiencia en general, tendiendo un nexo de unión entre metafísica, religión, moral y política. Sobre el tema del mismo autor se puede consultar: (Álvarez, 2000).

- Actitud natural: consiste en colocarse frente al objeto de manera vivencial para recoger todos sus elementos de la manera más fiel.
- La reducción eidética o puesta entre paréntesis: consiste en una separación de todos aquellos elementos que no son esenciales a la contemplación o vivencia del fenómeno, dejándose de lado la aplicación de toda clase de leyes para concentrar la atención en aquello que se hace evidente a la conciencia pura. Se asemeja a la abstracción, pero a diferencia de ésta busca mostrar la validez del correlato ideal.
- La percepción inmanente o reflexión fenomenológica: consiste en analizar el residuo o los elementos que permanecen inalterables en la vivencia cognoscitiva. El paso de la conciencia empírica a la general es la clave para mostrar la inserción inseparable entre lo real y lo ideal que ya no puede rechazarse y muestra la esencia. Esto es lo que se llama reflexión fenomenológica.

De estas reflexiones fenomenológicas se deriva que el arte no es un hecho puro o fenómeno aislado de la conciencia, por lo contrario, es algo intencional dirigido hacia algo que reviste la forma de un comportamiento con una significación, que expresa y que asume la forma de gesto, por lo cual reúne el lado real e ideal. En todo objeto de arte existen dos aspectos: el estético momento perceptivo sensible, y el estilístico y técnico que expresa aquello. Se trata de la unión de lo interno y externo que necesariamente acompaña a toda obra de arte. Lo interno es ideal y lo externo es lo real como dos caras de un todo inseparable.

Por ello como punto de partida, se encuentra la intencionalidad, como clave esencial en el proceso creativo de la obra artística de Rubén Maya, desde los conceptos de:

La *epojé*, donde se habla de dos componentes en la donación de sentido constituido por la conciencia: la *nóesis* como componente ‘subjetivo’ que son los actos

de la conciencia que fundan la unidad de su objeto y que le dan ‘sentido’ en la vivencia; y el *nóema* como componente ‘objetivo’ que es el objeto como unidad de sentido constituido por la conciencia.

La *nóesis*, (aspecto intelectual) como proceso de su formación en ingenio creativo en sus obras. El *nóema*, como proceso creativo y propositivo proyectado en sus obras desde la percepción intelectual del objeto como signo, símbolo, ícono, que ofrece Rubén Maya.

Todos estos elementos se retoman como claves de interpretación a la perspectiva de una mejor comprensión del proceso creativo en la obra de R.M., como artista polifacético (pintura, dibujo, grabado, instalación-sonora, ligado a la tradición artística del grabado mexicano) pero al mismo tiempo no desencarnado del arte contemporáneo vigente.

Edmund Husserl en su obra de *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1913), ofrece el concepto de intencionalidad, que se aplica como primer momento de reflexión en donde como punto de partida del sujeto, para su mayor comprensión socio-cultural, dice que dicho conocimiento se gesta entre la – *nóesis*–, o sea, el aspecto intelectual del sujeto como proceso de su formación en el ingenio creativo proyectado en sus obras; y del *nóema*, o sea, cómo el proceso creativo se presenta materializado en las mismas.

Dicha disposición epistemológica de intencionalidad se descubre en Rubén Maya y su proyección artística, desde las categorías implícitas de la *nóesis* y del *nóema*, desde el cosmos de su obra de arte. Y de donde se descubre que la intencionalidad de creación del artista visual huimilpense también se muestra a través de los títulos que ha dotado (dado) a sus exposiciones individuales versan y proyectan aspectos psicológicos, antropológicos, y sociales del ‘ente’ mismo de su obra, como: los *psiqué*, el yo, la alteridad, el diálogo, el silencio colectivo, la luz, la permanencia, las sombras, lo invisible, la mutabilidad, la permanencia intuitiva del ser-objeto, donde invita a la

creatividad intelectual perceptiva como él mismo lo manifiesta, por ejemplo, para la Instalación en la Galería Libertad en Querétaro (2009), desde el “senso-imaginaria de los laberintos del inconsciente-colectivo”, y, “a través de la mirada en la sublimación del pensamiento-deseo”.

Por otra parte, la fenomenología y hermenéutica de la cosa-objeto que ofrece Martin Heidegger, (1889-1938), en *Arte y Poesía* (1952), sobresale la reflexión existencial del objeto como “cosa”, y como soporte teórico ayuda a descubrir y experimentar desde la propia sensibilidad en la obra de Rubén Maya, –entre la cosa, la obra, y la verdad de su proceso creativo-las categorías atemporales del ser, en el espacio como son: perspectivas de silencio, de la contingencia humana, de la materialidad como signo, símbolo, e ícono de una antropología fragmentada, de la clonación del ser, de un espacio espiritual y poético de sus instalaciones-sonoras y esculturas.

También su producción artística ‘de-vela’ en el sentido heideggeriano del ser ‘arrojado’, la atmósfera cultural de finales del S. XX y principios del S. XXI, que versa y fluctúa entre un ser antropológico de las masas, de la clonación, y del no-lugar; que invita a la reflexión y a una postura axiológica del propio ser-humano contemporáneo. Este cambio de dirección del pensamiento estético que se produjo a principios del siglo XX, puede considerarse la actitud filosófica de Heidegger, respecto a esta reflexión, como un exponente del cambio. En efecto, el punto de vista de este pensador es abordar directamente la obra de arte como tema concreto de su análisis filosófico.

Heidegger tiene el valor de rehabilitar la participación esencial de la materia en la obra de arte, subestimada por el idealismo estético. Lo certero de la intuición heideggeriana es el percibir que la materia no es simplemente un ‘cimiento cósmico’ de la obra de arte, sino que tiene dentro de su unidad estética un valor propio.

De la misma que introduce a la idea de creación, cuya esencia se explica, según su reflexión estética, por la esencia de la obra. De ello se desprende que es inútil, para

explicar la creación, recurrir a la actividad técnica del artista que en realidad no es puramente un hacer sino también un saber.

Otra de las reflexiones filosóficas que se aplican a la obra de Rubén Maya, es el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty, (1908-1961), en su *Fenomenología de la Percepción*(1942), de donde con respecto a la percepción que se experimenta en su obra de Rubén Maya, ya sea virtual –redes- o físicamente –exposiciones-, lo primero que se percibe y es recurrente en ellas es la ‘mirada’ de esos seres-objetos que reciben y acogen a las entradas de alguna exposición. “Mirada”, no solamente estética, sino ‘miradas’ que hacen ser parte del conjunto integrando al espectador al espacio como componentes estético del –todo-, o de su cosmos artístico. Como el mismo artista visual huimilpense lo ha expresado, “los ojos en mi obra son el elemento para atrapar al espectador, son ventanas donde el observador puede iniciar un viaje hacia su interior, espejos donde es posible mirarse y medirse” (R.M., noviembre 2007).

En esta misma perspectiva, Maurice Merleau-Ponty dice que la percepción es la relación entre la conciencia y el mundo y, por tanto, se encuentra mediatizada por esta relación. Esta experiencia de la percepción, no sólo envuelve los sentidos externos, sino también los sentidos internos intelectuales de reflexión y entendimiento, quedando involucrada la estructura entera del ser-humano.

El cuerpo se une directamente con las cosas por su propia onto-génesis, el “cuerpo sensible y sintiente”. Y es ahí donde en la percepción estética hacia la obra de Rubén Maya traslada a la trascendencia de la experiencia del ser-objeto. Sujeto y objeto forman una “relación dialéctica de co-implicación”, en el sentido merleupontiano. También Merleau Ponty, desde la fenomenología de la percepción, hace una reflexión con respecto al cuerpo como un ser de dos hojas: por un lado, “cosa entre las cosas”, y, por otro, “el que las ve y las toca”. Si el cuerpo tiene esta doble referencia, no puede ser por mera e incomprensible casualidad. Descubre que cada una llama a la otra. Porque, si bien el cuerpo es cosa entre las cosas, es, en cierto sentido, más fuerte y más profundo que ellas, lo cual significa que se destaca entre ellas.

La percepción estética del ser-objeto tapiza la mirada en una comunicación profunda ontológica de existencia. Es como si se participara de la sola categoría de la existencia, que envuelve, porque cada uno es arquetipo para el otro, y porque “el cuerpo pertenece al orden de las cosas, así como el mundo es carne universal”, dice Merleau-Ponty.

De la misma manera bajo la influencia de Husserl en su obra *Fenomenología de la Percepción* (1942), se inscribe en la corriente fenomenológica y existencialista donde analiza la percepción; pero más allá de las usuales interpretaciones psicológicas considera que el análisis fenomenológico revela que la percepción es una síntesis, pero más práctica que intelectual, razón por la cual ninguna verdad es absoluta ni intemporal. La percepción es la relación entre la conciencia y el mundo mediatizada por esta relación. La percepción es percepción de objetos, y en ella está involucrada la estructura entera del organismo: los sentidos son las diversas formas de estructuración de que dispone un organismo.

En este tenor reflexivo se encuentra la diversidad de expresiones estéticas que con respecto a la obra de Rubén Maya, ha dado tanto críticos de arte contemporáneo, como intelectuales de la cultura internacional, nacional y queretana.

Estas perspectivas de marco teórico han sido de ayuda para una mejor comprensión del proceso creativo de Rubén Maya, y su obra de arte insertada en la sociedad contemporánea de principios del siglo XXI.

III. METODOLOGÍA

Para el desarrollo metodológico del presente trabajo se llevó a cabo mediante una investigación básica, que requirió de diversas fuentes tanto documentales: literatura filosófica, catálogos sobre la obra de Rubén Maya, revistas, periódicos, páginas web sobre el tema, consultas bibliotecarias. También se hizo investigación de campo: entrevistas a Rubén Maya, así como a diferentes personajes de la cultura queretana. El tipo de investigación fue teórica-exploratoria o descriptiva, es decir, se analizó críticamente los textos expuestos de base filosófica, tanto de Edmund Husserl, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, al mismo tiempo fueron enriquecidos con literatura crítica de diferentes autores, para tener los fundamentos necesarios para el análisis fenomenológico-hermenéutico del proceso creativo y la obra del artista queretano.

Descripción del problema

Hay estudios sobre el arte desde diferentes ámbitos disciplinarios, tales como la estética, los estudios históricos, la hermenéutica, etcétera, sin embargo, hacen falta estudios interdisciplinarios que no han sido todavía abordados, donde se pueda recuperar al artista como hombre-pensador, como es el caso del artista Rubén Maya. Ante ello, surge como un problema epistemológico de una mayor comprensión e interpretación del arte contemporáneo, debido a que las corrientes que se han derivado, y que en muchas ocasiones es difícil de explicar, saber interpretar o comprender teóricamente, se requieren de presupuestos teóricos para su comprensión más profunda. Bajo esta perspectiva, hay un problema concreto que surge como objeto de estudio específico en la obra de Rubén Maya, ya que se requiere de ser interpretada y comprendida en toda su riqueza de significado, en particular con presupuestos transdisciplinarios.

Por ser una obra compleja a simple vista, se utiliza preferentemente como herramienta de interpretación la propia explicación teórica del artista Rubén Maya, para una mayor comprensión de su obra. Partiendo de la génesis de intencionalidad vivencial como una propuesta que él no es un simple artista, si no un pensador de su producción

artística. Por ello, no se puede ser parcial, y se busca un enfoque integral donde se proponen algunas líneas metodológicas, partiendo del propio aspecto teórico del artista queretano hacia su obra.

Por un lado retomando la problemática de comprensión e interpretación conceptual del arte contemporáneo, se requiere dar respuestas por medio de un análisis fenomenológico-estético, en particular de la intencionalidad artística de R.M., que tiene que ver con ideas y conceptos plasmados en sus obras de arte; y por otra parte, de la percepción social de la misma, ya que está insertada en el arte contemporáneo de principios del siglo XXI, y como consecuencia del intérprete bajo un marco teórico propio de los siglos XX y XXI.

¿Desde el ámbito transdisciplinario de la fenomenología, se puede llegar a una comprensión más profunda de su mundo estético? Para ello la investigación se inicia con el planteamiento del problema, el cual emerge de otra pregunta: ¿Es posible que desde el punto de vista fenomenológico se pueda abordar la obra de Rubén Maya? Pues bien, como antecedente para dar respuesta es necesario tener en cuenta que el arte contemporáneo como síntesis de corrientes y reflejos artísticos derivados de los movimientos de la segunda mitad del siglo XX, en muchas ocasiones parece indefinible en su estilo, material o forma, tiene que ver con ideas y significados, pero que hasta el momento no se han desarrollado a profundidad teorías, en particular de la fenomenología transdisciplinaria como comprensión e interpretación de dichas manifestaciones artísticas, que si bien sus productores y defensores expresan que se trata de un arte activo que obliga a participar y a opinar, de un arte que no deja a nadie impasible.

Hipótesis

Por eso se dio respuesta afirmativa a la hipótesis de la presente investigación donde se planteó por el supuesto que desde la perspectiva transdisciplinaria de la reflexión y aplicación del análisis fenomenológico-hermenéutico, ayudará a tener una

visión más amplia en cuanto al desarrollo y comprensión de las manifestaciones artísticas de Rubén Maya.

Por lo anterior se contestaron las siguientes hipótesis:

- a) La intencionalidad como clave central para comprender el proceso creativo de la obra artística de Rubén Maya

Para dar respuesta a la primera hipótesis, fue necesario exponer un “Acercamiento a la obra de Rubén Maya”, (como premisa) por medio del apoyo de las *Series* de su proyección artística explicadas por el mismo artista visual huimilpense por medio de entrevistas, e influencias que sobresalieron en los aspectos teórico-plástica proyectada en ellas. De lo cual destacó que en la trayectoria artística de las *Series* desarrolladas, como parte de su proceso creativo se han expresado como hilo conductor de su obra entre la nostalgia y la confrontación, de lo cual dichas expresiones estéticas se han realizado en la técnica sobre amate, el dibujo, a través del grabado en metal, la litografía, la pintura, y las instalaciones-sonoras.

A través de la hermenéutica de teorías de pensadores contemporáneos sobresalieron algunas perspectivas que condujeron a tener una visión más amplia de la obra de Rubén Mayas de la cual se desprendieron aspectos de “la figura humana fragmentada” “del ser antropológico de las Masas y del No-Lugar”, del “símbolo del ser que emana luz”, “de la mirada múltiple”, de “lo sonoro de los Mantras en las Instalaciones”. El método fue el análisis filosófico del concepto husserliano de “intencionalidad”, que aplica al caso de Rubén Maya, de donde se pudo analizar su intencionalidad, teniendo como punto de partida sus vivencias desde su propio “yo” intencional, en sus orígenes huimilpenses, como “añoranza de volver a la esencia”, mismas que se proyectaron en su ser mismo de su esencia como creador estético, y que lleva consigo mismo “a todos lados”, asimismo como autoría que se conjuga en la proyección estética que ha plasmado en sus obras.

En este mismo tenor reflexivo, se analizó el concepto de la *epojé* husserliana (poner entre paréntesis), como punto de partida en el proceso creativo de Rubén Maya, la cual se identificó análogamente en el artista queretano y se descubrieron dos momentos claves de la *epojé* que se relacionan entre sí y tienen que ver con su proceso creativo: Primero circunstancias de familia que lo llevan lejos del origen huimilpense; y segundo la experiencia que se relaciona y tiene que ver en particular con su estancia en España, cuya experiencia la identificó como una “catarsis” o purgación humana y estética de su proyección artística hacia nuevas técnicas estéticas y que desembocaron en el arte de las instalaciones sonoras.

También se partió de la perspectiva husserliana, de dos actitudes: Primera, la actitud intelectual natural, y segunda la actitud intelectual filosófica o reflexiva. Actitudes que se identificaron en el proceso creativo de Rubén Maya, el cual ha realizado un itinerario intelectual-estético en la búsqueda conceptual o teórica de sus creaciones artísticas.

De allí que la *nóesis*, se aplicó desde su proceso de ingenio creativo-intelectual proyectado en sus obras, y que se relacionó con la intuición estética que tiene que ver con la parte intelectual y teórica a través de la investigación temática y formal, así como del estudio conceptual que ha dedicado a cada uno de sus trabajos y proyectos artísticos en los cuales ha trabajado y por lo que se ha dado a conocer, mismas que se proyectaron en la propuesta de un nuevo lenguaje estético de contenidos visuales y conceptuales iconográficos de acorde a la sociedad contemporánea de finales del Siglo XX y principios del Siglo XXI.

b) El *nóema* como clave conceptual en la obra de arte de Rubén Maya

Para responder a esta segunda hipótesis se toma como punto de partida el concepto de *nóema* husserliano que es aquello presente a la conciencia como apertura de contenidos de pensamientos o vivencias del sujeto, teoría que se aplicó a la proyección artística de Rubén Maya. De aquí que por medio del análisis hermenéutico,

análogamente se analizó el *nóema* como “objeto” estético de R.M.; se partió del concepto de “cosa” heideggeriano, y desde el cual se trasluce como “signo” estético de una cosa dada, como instrumento de información, conocimiento, comprensión de gnosís e intelección. Dichos objetos estéticos emergieron como signos visuales artísticos, dados desde el peso intelectual del investigador-esteta propios del artista visual queretano, de donde se descubrió que los plasma en particular en las profundidades del ser mismo de la psique del ser humano, y que se proyectan en situaciones sociales del hombre contemporáneo.

También sobresalió que los objetos estéticos en diferentes técnicas con las que él ha trabajado a lo largo de su proceso creativo, se han proyectado como materia de conocimiento intelectual y sensible. Son signos como medio de manifestación artística genuina que conllevan un mensaje desde los aspectos antropológicos de conciencia de sí mismo y su potencia de intelección hacia el receptor, el cual puede interpretar la obra desde la propia experiencia antropológica. Por ello, se destacó que el “signo” estético en la obra de R.M. va enfocado particularmente en el aspecto de la percepción visual como antesala de información estética hacia sus obras, mediante metáforas en el estilo, forma y colores, y también acústica, que no ha dejado indiferente a quien la contempló y experimentó estéticamente, a través de sus exposiciones .

Lo anterior se tradujo en la relación implícita entre el objeto o la cosa y el signo en el proceso artístico del artista visual huimilpense, desde la reflexión estética como categorías teóricas conceptuales, rasgos indispensables que condujeron hacia el aspecto de símbolo en su obra. Para ello se analizó el concepto de “Símbolo” desde su acepción como verbo griego que significa unir: así pues, la obra de R.M. une al espectador con su obra que lo conduce a una conciencia reflexiva de sí mismo y de su cosmovisión.

Desde el análisis del *nóema* como “ícono” de referencia estética sobresalió de manera holística un *continuum* arquetipo icónico en el sentido onírico del lenguaje estético, de asociación de objetos-cosa, signos, símbolos que se traducen en la propuesta de una nueva iconografía para el arte contemporáneo, como ícono de la subjetividad y

del inconsciente de las masas. Sobresalieron elementos de análisis antropológico, desde la fenomenología como reflejos de una teoría de la cultura contemporánea que confluyeron en una propuesta ontológica estética de los padecimientos del hombre de hoy, como pueden ser la angustia, el dolor, las soledades, sufrimientos internos del ser, etcétera. Este aspecto holístico de la producción artística de R.M., en el *nóema* como objeto-cosa, signo, símbolo, ícono, es el cimiento donde se descubrieron los aspectos de “código” artístico en su obra, que son las profundidades del ser mismo del hombre, como contenedor de emociones y de experiencias intencionales desde la *psiqué* y su corporeidad -visión reflexiva de la estética-antropológica- que reflejaron sentimientos y pasiones del hombre de todos los tiempos, porque la esencia de la humanidad es la misma.

c) La percepción social del proceso creativo de Rubén Maya como arte propositivo y de post-vanguardia a principios del siglo XXI

Por lo cual se examinó desde el punto de vista de la fenomenología de la percepción y recepción estética cuál ha sido la experiencia individual y social del arte de R.M. Asimismo, se partió del análisis, síntesis y hermenéutica de la filosofía de Maurice Merleau Ponty, en cuanto a la fenomenología de la percepción, y se aplicaron algunos puntos teóricos fundamentales, y de lo cual sobresalió que a través del proceso creativo del Maestro Rubén Maya proyectada en las técnicas del dibujo, del grabado, la plástica, y la instalación, se manifestó la apertura social y comunitaria de su obra que a través de los años se ha dado a conocer en museos y galerías, y que ha motivado diferentes puntos de vista estéticos por medio de su producción artística, como arte propositivo y de post vanguardia insertada en la estética de finales del Siglo XX y principios del Siglo XXI, en relación a su proyección artística como él mismo lo ha expresado que busca que el espectador se vea envuelto en sus obras a través de la percepción visual, como antesala hacia la experiencia más profunda del propio ser.

Elementos teóricos de la reflexión merleauPontiana que condujeron a la reflexión hacia la obra de R.M., desde el *cogito* (conciencia) de la percepción social-

estética de la cultura de críticos del arte a nivel nacional así como queretanos. De esta reflexión análogamente sobresalió que ha llevado a quienes han tenido la fortuna de experimentar tanto el trato personal como en el acercamiento a las creaciones estéticas del artista visual queretano de manifestar sus experiencias y tomas de posición reflexivo-estéticas con respecto a su obra, a partir de la cual expresaron no solo el reconocimiento hacia él, sino también el enriquecimiento hacia la cultura del arte de hoy.

Como complemento se realizaron algunas entrevistas a críticos del arte de la cultura queretana, asimismo a través de la investigación teórica de críticos que han dado a conocer sus puntos de vista del mundo estético del Maestro Maya. Sobresalieron algunos aspectos de la proyección de creación en la sociedad contemporánea como modelo de referencia, por lo cual las exposiciones del artista visual se convierten en lugar de identidad confrontativa relacional que se conjuga con la memoria ancestral e histórica del hombre de hoy.

De esta reflexión filosófica se desprendieron desde la hermenéutica o interpretación conceptual algunas consideraciones hacia la obra de R.M., que sobresalen de algunos críticos con respecto a sus creaciones estéticas en ámbitos culturales nacionales. Así se infirieron varios aspectos como la proyección de creación “Polifacética” en R.M., se manifestó a través de su proceso creativo en las técnicas del dibujo, el grabado, la pintura, escultura, instalación-sonora. Como *anámnesis* cultural entre la Tradición y la Vanguardia como balanzas donde la obra de Rubén Maya se proyecta; “Inculturación” donde sobresale que ha sabido inculturar sus creaciones en la sociedad del mundo contemporáneo; “Propositivo” de su intencionalidad estética de mover conciencias, interpelar al contemplador-esteta; “Controversial”, que como él mismo lo ha expresado, no quiere ofrecer “arte bonito”, sino aquel que lleve al espectador a la conciencia de sí mismo; “Reconocido” como artista desde sus orígenes y génesis de procesos, así como por cuantos han tenido un acercamiento personal a su obra; “Valorado” como artista inquieto y versátil estéticamente; “Disuasivo” por medio de sus creaciones estéticas, despertando sentimientos y tomas de posición con respecto a

sus contenidos vivenciales; “Ecléctico” lo que se proyecta en sus creaciones *sui generis*, compuestas por elementos o técnicas del arte muy diversos que ha consolidado en los últimos años en las exposiciones de sus Instalaciones sonoras; “Subjetivo” como síntesis del pensamiento estético del cual emerge y refleja los diferentes puntos de vista epistemológicos de la riqueza de la subjetividad estética, y de las percepciones, argumentos y lenguajes con los cuales se han expresado los diferentes agentes culturales y críticos del arte que han tenido la fortuna de conocer su obra y su persona.

Asimismo se llevó a cabo la aproximación periódica y personal con R.M., sin la cual no se pudo haber desarrollado el análisis en cuestión con respecto a su obra, así como su disponibilidad de acceso a catálogos de exposiciones y lo publicado en prensa sobre su obra, vínculos en internet propios del artista queretano como complemento de reflexión del tema desarrollado.

Justificación

Esta investigación surgió ante la motivación de dar respuesta desde el punto de vista fenomenológico-hermenéutico transdisciplinario con respecto a la obra artística del Maestro Rubén Maya, la cual se ubicó como manifestación estética *sui generis* en el eje central del arte contemporáneo que sobresale en el ambiente cultural del Estado de Querétaro, en la innovación de sus obras, y que como artista visual que ofrece propuestas para el arte contemporáneo nacional e internacional.

De ahí, se derivaron los siguientes objetivos específicos:

- A partir del análisis fenomenológico-estético del concepto de “Intencionalidad” hacia el proceso creativo del artista queretano, llegar a un esclarecimiento del indisoluble nexo entre conciencia (*nóesis*) y apertura-del-mundo-(*noëma*) por medio de la percepción de algunas obras del artista expuestas en las cuales ha proyectado su formación teórica plástica.
- La intencionalidad de creación del objeto estético a través de las respuestas que ha dado por medio de entrevistas R.M. en cuanto a las motivaciones

creativas en sus obras; y aquello que críticos han expuesto sobre sus procesos de creación, esto como análisis fenomenológico-hermenéutico para comprender el significado más profundo de las mismas, y por lo tanto enfocado al punto de vista de la crítica del arte contemporáneo de diferentes autores.

- Desde el mismo análisis se trató de mejorar la validez de los dos puntos anteriores contemplando el objeto en varios contextos de la cultura contemporánea en época post-vanguardistas del arte de hoy, y de la experiencia individual y social hacia la creación artística de R.M.

IV. CAPÍTULO 1

1. ACERCAMIENTO A LA OBRA DE RUBÉN MAYA



1) Rubén Maya

Rubén Maya, nacido en Huimilpan, Querétaro, en 1964, pasó sus primeros años de su niñez entre la historia y las tradiciones de su pueblo y la panorámica de la neblina del clima frío. Es ahí donde comienza la historia de su trayectoria como Artista, desde la génesis de vivencias intencionales que marcaron su proceso creativo ascendente, como imágenes interiores que le han dado trascendencia a su obra, intencionalidad que tiene que ver con todo aquel proceso físico, psicogenético, intelectual y experiencial humano

que lo ha llevado a enriquecer sus obras y le han dado el toque original y *sui generis* de sus creaciones como artista contemporáneo. R.M. maneja con maestría las técnicas estéticas del dibujo, el grabado, la plástica, las instalaciones-sonoras, mismas que han sido proyectadas en sus diferentes *Series* de arte, de las cuales se hacen mención a continuación.

1.1 Periodos de Proyección Artística en Rubén Maya, e influencias que sobresalen en los aspectos teórico-plástica plasmada en sus obras.³

La trayectoria artística de las Series expuestas, como parte de su proceso creativo de reflexión intelectual de R.M., sobresalen y se proyectan los aspectos antropológicos del inconsciente colectivo, que se expresan como hilo conductor de su obra entre la nostalgia y la confrontación. Dichas expresiones estéticas se han realizado en la técnica del pastel sobre amate, el dibujo, a través del grabado en metal, la litografía, la pintura, las instalaciones-sonoras, para lo cual se da muestras en las Series expuestas por el artista visual huimilpense.

a) Serie: “Reinterpretación y Proyección intencional de símbolos y conceptos prehispánicos” 1984- 1994

R.M. ya desde sus inicios de formación, empieza a configurarse teóricamente como un artista afianzado en la reflexión conceptual de sus obras. Él mismo lo expresa de la siguiente manera: “tenía que leer y entender esas imágenes y dioses prehispánicos para darle la reinterpretación adecuada, pero era de forma libre, y en general figurativa, aunque en un corto periodo de 1988 hubo una serie de 12 pinturas, en óleo que sí fue una reinterpretación más abstracta de los personajes. Fuera de esta serie las demás series de trabajos se enfocaron en el estilo o tratamiento formal figurativo-expresionista. (R.M. entrevista julio de 2010).”

³ El aspecto reflexivo de esta parte del capítulo son de apuntes personales de entrevistas entre el 2010 y 2011, que concedió el Maestro Rubén Maya para explicar lo más sobresaliente de su proceso creativo en sus obras. Asimismo enriquecidos con la investigación sobre los diferentes temas.

En sus primeros trabajos de pintura y grabado sobresale la reinterpretación de símbolos y conceptos prehispánicos, en general. Plasmada por personajes abstractos, donde se aboca a la reflexión de lo prehispánico, como un todo estructural. En un segundo momento comienzan a emerger las ‘Mutaciones’, desde una perspectiva más cercana a los nahuales, como una manera de abordar la parte mágica de los animales en México, donde los personajes empezaron a mutarse en tortuga-alacrán, perro-águila, cocodrilo-perro, etcétera.

En esta etapa descubre y reflexiona conceptualmente en las narraciones del antropólogo y escritor Carlos Castañeda, usando la obra como un cierto homenaje a sus escritos, de forma metafórica, al abordar la parte mágico mística de los animales como proceso de construcción de la serie y activando el camino creativo como artista de ‘conocimiento’. Busca llegar a entender los aspectos antropológicos de la introspección del ser y su esencia, entre el misterio y la realidad, a partir de la práctica plástica y sus manifestaciones artísticas. Lo anterior es parte del proceso creativo de R.M. que, siguiendo su camino personal, se descubre y entrena en la cosmovisión y cosmogonía del mundo del arte prehispánico, entre su parte invisible y misteriosa del propio ser indígena, en donde Carlos Castañeda se convierte para él en el personaje principal de enlace con el maestro llamado ‘don Juan’.

En este camino personal surgen las propuestas de la toma de conciencia, y convencimiento, de aprender “parar el mundo”(manera metafórica de introspección) para poder ver la otra realidad del ser mismo, y poder alcanzar “otras realidades”. Bajo la consigna de “ver” más que de “mirar”, ya que para “parar el mundo” el primer paso es “ver”, en pocas palabras estar conscientes y percatarse qué es lo que está delante de sí y qué se experimenta, ir más allá de los niveles de percepción que ofrecen los sentidos.⁴

En las propuestas pedagógicas de Carlos Castañeda sobresale el camino del “intento” partiendo de *Las enseñanzas de don Juan* (1968) donde narra el proceso de un universitario que se adentra él mismo en el camino del conocimiento del chamán. En

⁴ En este sentido de “ver”, E.H. también refiere en su reflexión filosófica que hay que aprender a “ver”, pero “a ver bien” en el aspecto reflexivo de las cosas mismas.

Una realidad aparte (1971) mediante la pedagogía de la conversación y el aprendizaje, se adentra en el camino del hombre de conocimiento y del guerrero; en *Viaje a Ixtlán* (1973) mediante la propuesta de la enseñanza y la conversación se llega a los niveles más allá de la percepción. En *Relatos de Poder* (1975) se introducen los conceptos del tonal y el nahual, así como el dominio en el acceso al mundo invisible. En el segundo *Anillo de poder* (1977) se invita a emprender el camino “por sí mismo”, pero con el encuentro comunitario de otros aprendices. En *El Don del Águila* (1981), de cómo adentrarse en el conocimiento del mundo de los sueños para ganar una mayor libertad; en *El Fuego Interno* (1984) es donde emergen enseñanzas más allá de lo antropológico, lo metafísico o lo metafórico para ayudar a desarrollar una relación con el mundo más allá de la simple percepción de los sentidos.

Para R.M. el descubrimiento del aspecto literario de la obra de Carlos Castañeda fue herramienta de iniciación desde la metáfora, como enseñanzas que lo impulsarán en las aplicaciones teóricas formales para emprender el camino del arte por sí mismo sin la presencia metafórica de “don Juan”.

Entre los años de 1988-1994, en su producción de obras se encuentra la integración de personajes humanos en interacción con los animales, o que se desarrollaban en planos paralelos de tal forma que los sueños interactuaban de forma conjunta con la realidad cotidiana y los personajes mutados; sobresale aquí el tema de la pasión y erotismo prehispánico, que fluctúan entre la representación de signos y símbolos en el acto sexual.

En la Pintura al óleo de esta época de R.M., se ve influenciado por los grandes maestros de la Pintura Mexicana como Rufino Tamayo y Francisco Toledo⁵,

⁵ Tamayo, Rufino. Pintor. Nació en Oaxaca, Oaxaca, el 26 de agosto de 1899. Murió en la Ciudad de México el 24 de junio de 1991. Participó en la fundación del museo que lleva su nombre, cuyo acervo permanente abarca la colección de arte internacional que donó al Estado mexicano. Además de sus murales y sus extraordinarias pinturas de caballete, Tamayo practicó la gráfica (la mixografía es una invención conjunta entre él y Luis Remba) y ocasionalmente la escultura. Toledo, Francisco. Pintor. Nació en Juchitán, Oaxaca, el 17 de julio de 1940. Ha vivido largas temporadas en París y en Nueva York, cultivando con persistencia todos los medios de las disciplinas gráficas, además del dibujo, la pintura y la escultura y el Arte objeto. Es editor y activo defensor del patrimonio artístico, cosa que lo ha llevado a fundar dos museos en Oaxaca, así como varias bibliotecas. Cfr. Del Conde, T. y Franco, E. (1994).

considerados como los más importantes dentro del movimiento moderno y de ruptura en México, al respecto Teresa del Conde, expresa:

Tamayo había regresado a México a principios de los años cincuenta, acometiendo la realización de los murales en “El bastión de mármol”, proponiéndose que ni los temas ni los modos de resolverlos tuvieran que ver con “La nueva democracia” (la socialista), o con la ruptura de las cadenas de la esclavitud y los embate de la burguesía en ascenso. Fue entonces que empezó a gestarse el movimiento que nos ha dado en denominar Ruptura. No porque rompiera propositivamente con la etapa anterior, sino porque los artistas jóvenes expresaban con desenfado sus individualidades, sus respectivas asimilaciones de los vocabularios internacionales y su deseo de ofrecer una contrapartida “aggiornada” al oficialismo de la Escuela Mexicana. Por cierto, los propios artistas, más que las autoridades culturales, eran quienes se organizaban en camarillas y dirimían todo tipo de cuestiones. (...) Francisco Toledo, aunque vivió en París la mayor parte de esa década, también quedó asimilado a esa pujante generación. (Del Conde *et. al.* 1994, pp. 41-42 y 45).

Rubén Maya se inspira la técnica enfocada a la carga de texturas con arena de mar y sílica y aplicadas con espátula, usando colores de tonos fuertes muy mexicanos, con óleo, después como consecuencia natural comenzó la técnica de pastel sobre papel amate, materiales utilizados de manera simbólica, pues amate y pigmentos fueron usados en la pintura prehispánica de los códices.

En este periodo, significativamente R.M. toma del Maestro Rufino Tamayo algunos elementos no solamente plásticos, sino de postura estética hacia el arte contemporáneo de siglo XX. Recuerda que

Cuando se le atacaba (a Rufino Tamayo) por no hacer una pintura mexicana, contestaba que la suya lo era, y en una medida mayor que la de los muralistas, pues éstos se quedaban en la superficie de la realidad nacional y caían en el folclorismo, mientras que él bajaba en profundidad a las esencias de lo propio. (...); por otro lado la nueva pintura mexicana se había constituido al calor de la oposición a la vieja escuela, y en más de un sentido ése era el único elemento de unión entre caminos artísticos muy diferentes entre sí: fue en buena medida una pintura de “frente de batalla. (Manrique, 2000, p. 25).

Del Maestro Francisco Toledo se aprecia la analogía y semejanzas de las vivencias genéticas de pertenecer a pueblos con marcada ascendencia tradicional indígena; por una parte Toledo en la cultura Zapoteca, y R.M. de la Chichimeca. También en la formación estética que los dos experimentan en Europa, experiencias que los han marcado definitivamente en su proyección como artistas mexicanos entre la tradición y la vanguardia, características similares desde la mítica imaginación.

Nunca alejado completamente de sus fuentes conceptuales y formales originarias es, no obstante (en el caso de Francisco Toledo), sólo a partir de 1965 en la inminencia de su regreso a México, que se da en la obra de Toledo un proceso de franca recuperación de su mundo primigenio. (Manrique, 2000, p.124).” Asimismo, que “No se trata de la asunción de uno o varios estilos, una o varias técnicas: más bien de una posición conceptual sin la que su internación en su propio mundo habría sido menos profunda y sin la cual la recreación de los hechos (llámense éstos cuadros, esculturas, dibujos, grabados) tampoco habría sido posible en la dimensión que lo ha sido en las obras de Toledo. (Manrique, 2000, p.125). Reflexión válgase decir aplicable también para R.M.⁶

Estas dos grandes influencias en la obra pictórica y gráfica de esta época se unifican en la apreciación de R.M., como dice un antiguo cantar prehispánico “El artista dialoga con su propio corazón. (Manrique, 2000, p.124)”, y sus creaciones se vuelven un canto de las propias vivencias que les ofrece la vida.

b) Serie: “Proyección intencional del aspecto religioso y catastrófico de fin de milenio”

En la *Serie* que comienza en 1995 de la “Re-interpretación del Apocalipsis sobre un paisaje metafísico”, en esta etapa de creación se va delineando aún más los aspectos conceptuales de la iconografía en la obra de R.M. Aquí la técnica que sobresale es la del pastel sobre tela, pintura y grabado. En estos trabajos comenzó la inserción de personajes religiosos, y es aquí donde comienza a reflexionar mediante el análisis de la

⁶ Ver: 2.1 “La epojé, punto de partida en el proceso de Rubén Maya”.

obra del “Apocalipsis” del Beato de Liébana⁷, personaje de la Alta Edad Media, y del cual sobresalen trabajos en el campo de la teología, política y geografía.

Del Beato de Liébana interesa para la reflexión del proceso teórico de R.M. en sus obras, el aspecto gnóstico y de conocimiento simbólico que sobresale en el género apocalíptico. La obra de dicho personaje se ancla en hechos históricos del siglo VIII, donde los cristianos se encuentran ante la invasión del Islam, y no pueden practicar su culto, son perseguidos y martirizados. Para ellos la obra “El Apocalipsis” se presenta como el libro de la resistencia cristiana, y los grandes símbolos que la desarrollan toman un nuevo sentido histórico a su fe religiosa.

En esta época la figura de los “Beatos” y por medio de ellos se impusieron nuevas formas en el ámbito artístico, que es el arte de la “Miniatura”, que sin duda ilustraban en abundancia a los códices o libros de esa época. Estos libros ilustrados revelan los primeros nombres conocidos de artistas españoles, entre los que se encuentra el Beato de Liébana.

Los libros más numerosos y divulgados son los llamados Beatos, por el nombre del autor de su Texto: Beatus, abad del monasterio de Santo Toribio de Liébana. Son comentarios al Apocalipsis de San Juan, que se ilustraron con ricas miniaturas en que personajes con ojos desorbitados y actitudes hieráticas, asisten al drama cósmico y teológico del fin del mundo.(Everard, Wingert, y Mahler, 1973. En Línea)

Por ello se dice que los Beatos contenían en sus obras la complejidad misma de lo que ellos anunciaban, ofreciendo respuestas a cuestiones religiosas por medio de sus narrativas y símbolos iconográficos conceptuales con que eran elaborados. Elementos

⁷Beato de Liébana, (701?–798), también llamado San Beato, fue un monje del Monasterio de San Martín de Turieno, actualmente Monasterio de Santo Toribio de Liébana en la comarca de Liébana (Cantabria), en las estribaciones de los Picos de Europa. Su obra más conocida es el *Comentario al Apocalipsis de San Juan* (*Commentarium in Apocalypsin*)), de gran difusión durante la Alta Edad Media, debido a su trabajo en el campo de la teología, política y geografía. Algunas fuentes no del todo fiables aseguran que Beato se retiraría posteriormente al Monasterio de Valcavado en Palencia, donde sería nombrado abad, según Alcuino de York, y finalmente encontraría la muerte.

iconográficos que sin duda han influido en el modo de expresar su arte en estas series realizadas por R.M.

Asimismo, el artista visual huimilpense comenzó en esta época a incursionar en el trabajo de los arquetipos de C. Gustav Jung, (aunque de manera menos especializada) con la inserción de signos, personajes y elementos simbólicos en la obra. También esta serie fue donde se dio el primer intento por parte del artista visual huimilpense de construir una instalación o ambientación, pero utilizando el tema religioso medieval, enfocándose la reflexión a la parte espiritual y religiosa de la cultura mexicana, y el sincretismo personal: entre lo prehispánico y cristiano. Aunado a que la reflexión por la cercanía al fin de siglo y milenio tomó tintes catastróficos y oscuros llevada desde la parte de la identidad religiosa; entonces la obra comenzó a ser más dramática, muy expresiva; y los personajes confrontaban mucho al espectador, ahí comenzó también el uso más abundante en su trabajo del dibujo y pintura sobre amate, en formatos no tan convencionales si no en dimensiones grandes, más alargados y altos, como alegoría a lo hierático de los santos en la época gótica y románica.

Entre 1995-2000, como se acercaba el fin de Milenio su reflexión se enfoca a dicho acontecimiento escatológico y sus implicaciones.

c) “Proyección intencional de lo oscuro y psicológico del ser”

Serie: Locura o demencia 1999-2004

A partir de esta serie sobresalen aspectos antropológicos donde el trabajo artístico de R.M. se enfoca ahora más hacia la experiencia humana de los desórdenes afectivos de angustia y soledad; en las proyecciones patológicas del ser humano: esto a través del estudio de las enfermedades psíquicas de la demencia y la locura.

Rubén Maya comenzó la reflexión plástica desde el aspecto oscuro, catastrófico de pérdida de la identidad a través de la adicción, es decir pérdida de ‘la identidad social’ oscura, y lo relacionó también desde un ámbito social y psicológico, y la reflexión iba más hacia la parte de entender la pérdida desde la manipulación religiosa, haciendo un comparativo con la locura en la Edad Media, donde se le

consideraba al loco o demente como un ser divino, pues al usar “don de lenguas” o lenguaje incoherente se comunicaba con Dios, y además de que eran bien tratados por la población en general.

d) “Proyección intencional de arquetipos de confrontación del inconsciente humano”

En este periodo R.M. sus creaciones se enfocan a la manipulación ideológica a través de signos y símbolos, teniendo como apoyo teórico los arquetipos de Carl Gustav Jung el cual en sus estudios de investigación sobre los procesos psíquicos los remonta desde los desconocidos orígenes del hombre y de la fenomenología de su espíritu, que fluctúan en el campo de los sueños y de los cuentos, donde el espíritu se expresa por medio de símbolos naturales, como procesos dialécticos de simbolización. Para Jung la psique no se limita al Yo consciente sino al conjunto formado por la conciencia, es decir, el inconsciente personal de lo vivido, pero sumergido en el fondo de la psique individual, y el inconsciente colectivo, que rodea a ambos por todos los lados y que está constituido por una serie de nódulos psicoides a los que llamó arquetipos, los cuales son los referentes inconscientes que modulan la producción de imágenes simbólicas e incluso de los comportamientos y “pautas de conducta” más elementales del ser humano (Cfr. Roudinesco y Plon, 1998. En Línea).

De la misma manera con el transcurso de los años, Jung comprendió que lo físico y lo psíquico son las dos caras de una misma moneda, que lo externo y lo interno se encuentran profundamente vinculados, que el espíritu y la materia se encuentran hermanados en una unidad que él llamó psicoidea y que no es sino el *Unus Mundus* de los alquimistas como Gerhard Dorn (1530-1584). Y este ámbito psicoideo que caracteriza el inconsciente colectivo, se plasma en el mundo humano de forma física y psíquica, en una correlación sincronística con la máxima hermética que dice “como es adentro es afuera. (Cfr. Perrot. Disponible en: Línea).” Asimismo, Etienne Perrot sobre los arquetipos de Jung, señala que “Su misión es únicamente conducir al hombre hacia sí mismo, permitirle al universo de símbolos el silencio donde se producen las bodas

transformadoras del ser y de estas energías misteriosas, terribles y benéficas a la vez, mismas que Jung designó con el nombre de arquetipos. (Disponible En Línea).” Asimismo, C. Gustav Jung, en su obra *El Hombre y sus Símbolos* (1964), escribe: “La finalidad del artista moderno es dar expresión a su visión interior del hombre, al fondo espiritual de la vida y el mundo. (Cfr. En Línea).”

En esta misma reflexión de la psicología de Jung, para R. M., el fondo conceptual de toda la Serie se enfoca a carencias afectivo representado por medio de los personajes, símbolos y objetos, trabajados desde unos puntos de vista figurativos o expresionistas. Entonces empezó a usar la técnica de acrílico, sobre tela con espátula; y comenzó con los módulos o bastidores de tela, o polípticos con papel y colores más agresivos, fuertes y contrastantes, siempre con un toque de confrontación. Esto lo expresó en la instalación que realizó en el Museo de la Ciudad en Querétaro (2004), en donde la simbología la expresó con la metáfora conceptual de los múltiples ojos en el piso y la lluvia de jeringas con sangre (aproximadamente 2000 jeringas). En esta etapa sobresale también la Técnica del grafito sobre amate (Lápiz).

Serie: “Regresiones de lo aparente”⁸

Esta serie tiene que ver con una reinterpretación de personajes religiosos y mundanos ataviados con signos y símbolos de conocimientos alquímicos o herméticos, tratados de forma románica y gótica, y con reminiscencia de elementos de la Serie del Apocalipsis, y utilización del pastel sobre amate con formatos irregulares; en estas obras se retomó y perfeccionó la técnica del pastel sobre papel, pero tratados de una forma más nostálgica u onírico en su parte formal, siempre con actitud confrontativa.

La serie manifiesta “una acentuación o definición estilística muy característica del trabajo en los últimos años, la obra comenzó a tener tintes de reflexión indefinida, de recursos temáticos, y conceptuales ilimitados en la manipulación bidimensional de mi trabajo (R.M., entrevista julio del 2010).”, por lo que al mismo tiempo que se desarrollaba este trabajo, se inicia una reflexión temática distinta además de la

⁸N.B. A partir del 2003 ésta serie va a caminar junto con exposiciones de arte en las Instalaciones.

correspondiente en la presentación formal tridimensional que surgió a partir de una experiencia catártica en Madrid, España.⁹

Serie: “Instalaciones tridimensionales y de sonido”

Soy un pintor figurativo que casi siempre ha trabajado el cuerpo humano, desde la parte bidimensional y ahora tridimensional, a través de sus expresiones, no nada más en su parte física o de la representación del cuerpo, y su sintomatología, sino también sonora. (R.M., 2008, abril, p.12.).

Una obra plástica que integra e interviene el espacio de exposición como componente estético de manipulación conceptual se le llama Instalación, dichas creaciones en R.M. van de la mano con la línea conceptual del escultor figurativo Juan Muñoz¹⁰, éste considerado como uno de los escultores que han recuperado la figura humana en el arte contemporáneo, y el cual comenzó a trabajar la narrativa en la escultura a través de piezas sonoras y textos literarios en unas obras que reflexionaban sobre el espacio, lo íntimo y lo externo. De la misma manera sus proyecciones en Instalaciones tienen la carga de las problemáticas socioculturales del siglo XX, como

⁹ Ver Cap. 2.1

¹⁰ Ver Anexo 2. Juan Muñoz, nació en Madrid, el 16 de junio de 1953, y murió en Ibiza el 28 de agosto de 2001, fue un famoso escultor español. En el año de 1990, comenzó a producir obras de carácter "narrativo" -rompiendo los límites de la escultura tradicional- las cuales constan de instalaciones de figuras de tamaño ligeramente inferior al natural en interacción mutua distribuidas en ambientes tanto cerrados como abiertos. Sus instalaciones a menudo invitan al espectador a relacionarse con ellas, dejando de sentirse espectador para discretamente formar parte de ellas. Sus figuras monocromáticas, gris plomo o color cera, ganan en discreción, en universalidad por su falta de particularización, pero esa ausencia de individualidad cuestiona y, tal vez, hasta incomoda. Para sus esculturas utilizó principalmente papel maché, resina y finalmente bronce. Además de la escultura, Muñoz se interesó en la creación de carácter auditivo, produciendo algunos trabajos para radio. Uno de sus trabajos más reconocidos en este medio fue el que realizó junto con el compositor británico Gavin Bryars a principios de los años 1980, llamado *A Man in a Room, Gambling* (un hombre en una habitación, apostando), el cual constaba de Muñoz describiendo trucos de naipes acompañado por una composición de Bryars. Las piezas, diez segmentos de no más de cinco minutos, fueron emitidas por la cadena de radio, Radio 3 de la BBC. En un programa de radio inédito (*Third Ear* 1992), planteaba que existían dos cosas imposibles de representar: el presente y la muerte, y que la única manera de llegar a ellas era por su ausencia.

son el concepto de globalización de las masas, expresando la falta de comunicación y la desubicación del ser humano en la sociedad de consumo, la soledad, la falta de identidad del sujeto de las grandes urbes en las figuras monocromáticas, jugando conceptualmente con lo real y lo ilusorio. Quien las observa es integrado por aquello que se proyecta por medio de las obras, y al mismo tiempo queda confrontado con la imagen que se ofrece en las instalaciones, la cual se convierte en metáforas de proyección del interior patológicas para quien las observa.

A partir de las serie “Regresiones Internas” de R. M. los aspectos tanto teóricos como escultóricos de su trabajo encuentran similitudes y referencias estéticas en Juan Muños, que van desde la recuperación de la perspectiva de la figura humana en la proyección del ser humano hasta los sufrimientos psicopatológicos, espirituales y sociales del hombre contemporáneo. También los usa en el aspecto de integración de las piezas sonoras que en R.M. son por medio de los Mantras, y en el escultor español son por medio de la narrativa sonora: ambos en la maestría del manejo de lo real y lo ficticio de situaciones humanas del hombre de hoy. En el artista visual huimilpense estas líneas conceptuales de los últimos años han sobresalido en su obra como creador estético en el arte de la Instalación-sonora.

Otro de los artistas contemporáneos con el cual se encuentran similitudes en el arte de la Instalación de R.M., es con el escultor inglés Antony Gormley¹¹, cuyo trabajo está basado principalmente en esculturas de la figura humana.

Tanto en R.M. como en Antony Gormley, se proyecta el cuerpo como contenedor psicosomático el cual adquiere las dimensiones de la reflexión y memoria de la condición humana. El punto de partida en ambos, es de su propio cuerpo como

¹¹ Ver Anexo 2. Antony Gormley (nacido el 30 de agosto de 1950) es un escultor inglés. Sus trabajos más conocidos incluyen *Angel of the North* una escultura pública en *Gateshead* encargada en 1995 y erigida en febrero de 1998, y *Another Place*, en Crosby Beach cerca de Liverpool. Para la ciudad de Leeds, diseñó la escultura *Brick Man*. También ha hecho una serie de piezas titulada *Columna rota* con un número consecutivo. Por ejemplo en la piscina municipal de *Stanvanger* en Noruega está la "Columna rota n°9".

contenedor del ‘yo’ y su relación con otros ‘yoes’ en la colectividad de la espacialidad de la instalación, como ritual de silencios y serenidad casi místicas y poéticos de los espacios intervenidos.

De la misma manera R.M. como Gormley coinciden en las dimensiones estéticas como sujeto, objeto y lugar en los aspectos tridimensionales de la profundidad, longitud, y la altura de las esculturas.

En ambos artistas, el tiempo y el espacio se funden en el arte de las Instalaciones, exaltando la figura humana como “contenedor” de perfección, vitalidad e interioridad, proyectándose también como espacios lúdicos y poéticos activados por la figura humana.

Serie: “Regresiones Internas” (2003-2005)

Como consecuencia en R.M., su coherencia reflexiva y discursiva en general comenzó con la proyección simbólica-corpórea de los personajes con desórdenes afectivos, soledades, miedos y angustias, en su actividad cotidiana, pero proyectada más desde el ángulo espiritual. Es aquí donde comenzó la transformación o transmutación de los personajes bidimensionales a tridimensionales, por la necesidad interpretativa de que los personajes incidieran en los espacios físicos y expositivos. Sobresale en esta serie el concepto de repetición, como anulación o recordatorio de problemas psíquicos. Por ello R.M. empezó a trabajar personajes repetitivos en serie; todos estos personajes o instalaciones han buscado la confrontación directa perceptiva con el inconsciente del espectador por lo que la reflexión está enfocada desde el punto de vista psicológico y espiritual del ser.

De ahí comienza su necesidad de inserción alternativa o alterna de la vibración mántrica del sonido con cantos oscuros o intencionados hacia la proyección del sonido de protección interna del espectador al enfrentarse a su espejo de carencias internas a través de los personajes espejo, contenidos en cada Instalación.

Serie: “Historia de lo Invisible”

Es una reflexión sobre el conocimiento invisible u oculto que contienen los signos o símbolos muchas veces relacionados con el arquetipo de los problemas psíquicos. La Serie se volvió reflejo de la génesis de los problemas de identidad psíquica, proyectados con los retratos de los personajes, “Retratos de artistas y funcionarios del Centro Banff en Canadá”. De aquí la serie empezó a generarle el interés por la fuerza del conocimiento oculto proyectado con ambientes manipulados específicamente para representar la idea temática; es decir, se comenzó a oscurecer los espacios expositivos como proyección interna del ser.

Serie: “Presencia de lo oculto”

La Serie parte de su objetivo conceptual que fue el trabajo con la Sombra Psíquica. Era necesario comenzar a manipular los espacios físicos y a cambiar su presentación para que la percepción cotidiana se eliminara, es decir, cambiar el aspecto, el sentido de interacción con la obra, al integrar la luz negra, así como a trabajar los espacios tridimensionales pintados y manipulados de tal forma que se proyectara la fluorescencia de los personajes en la oscuridad. La Serie continuó utilizando la repetición de cuerpos y simbología alquímica pero de forma mucho más perceptual. Los personajes comenzaron a mostrarse en situaciones psíquicas alteradas a través de efectos ópticos; y el concepto de la sombra, comenzó a tener notoriedad reflexiva a través de la ausencia justo de la forma, sólo dando referencias visuales con un mínimo de información visual reconocible. Todo ello aunado a los cantos y sonidos intencionados de Mantras que se acentuaron en la dirección perceptiva de la obra para incidir de forma más efectiva en el inconsciente del espectador a manera de protección ante la posible aparición de sus propias carencias afectivas. R.M. expresa: “Los cantos han buscado siempre ser un canal de transferencia de emociones, hacia la conciencia de entender o interactuar con el conocimiento de su propia sombra. (R.M., entrevista julio del 2010)”.

Además de que cada espacio o intersección puede adquirir interpretaciones diversas o estar abiertas, a las distintas formas de reflexión, buscando matices proyectivos de la intencionalidad temática y conceptual en R.M.

Por ello, se intenta proyectar a la Sombra como manifestación en esencia de las fuerzas oscuras o negativas que conforman las escabrosas profundidades del Ser, en regiones inaccesibles a sí mismo, por medio de referencias lumínicas de presencias o cuerpos-Sombra. Con respecto a la repetición de los personajes, se toma el concepto de repetición como la anulación del Ser cotidiano para dar paso al Ser Sombra, pero también es repetir para proyectar conocimiento sin palabras. (R.M., 2006, pp.6 y 7)

Serie: “Metamorfosis de lo Imaginario-Cuerpo”

En esta serie se continúa con la reflexión desde la perspectiva de la sombra pero ahora haciendo énfasis en la intencionalidad lumínica, del espacio y los personajes, complementada y reforzada con puntos de luz periférica, es decir, que los personajes se insertan en canales, en espacios lumínicos externos al cuerpo del personaje, buscando lograr una fusión o simbiosis de cuerpo-espacio para llegar al sentido de la energía vital, y por lo tanto a la luz que pueda llegar a la cura de somatologías de problemas psíquicos y de identidad espiritual.

Serie: Diálogos de permanencia dibujo y estampa (2006-2008)

En esta serie está conformada con obra de distintos periodos de producción en donde se alterna El Dibujo con la Estampa; con ella se produjeron 3 exhibiciones en distintos espacios museísticos, como El Museo de Arte de Querétaro, El Museo de la Estampa del Estado de México, y La Casa de Francia en el Distrito Federal.

Con relación a la Estampa: la exposición que se exhibió en el Museo de Arte se llamó “Universos de Alteridad” en ella se exhibió obra contenida en la técnica gráfica de Grabado en Metal, y litografía, en donde R.M. busca una reflexión con imágenes de personajes y símbolos alquímicos en donde los ojos son el enlace entre los dos actores

de la dinámica obra-espectador. Es decir, los ojos son enlace o ventanas plásticas donde el observador puede iniciar un viaje hacia su interior a través del espejo metafórico de la imagen que transita sobre esos universos de Alteridad. Por ello R.M., lleva al espectador hacia esos universos con líneas y trazos firmes e imágenes fuertes que confrontan al inconsciente y crea la peregrinación de seres perplejos, azorados y angustiados que sólo miran gritando con preguntas silenciosas.

En el aspecto dibujístico del mismo periodo se desarrolló la Serie en dos aspectos distintos, una con dibujos grandes sobre tela con medidas desde 200 x 250 y de 200 x 100 centímetros, todos con un aspecto más dramático y con personajes muy hirientes y confrontativos en imagen; aquí se mantenía de algún modo símbolos o signos de series anteriores como jeringas, niños y actitudes hieráticas, y atmósferas oscuras.

Y la segunda parte de la Serie se conforma con dibujos sobre papel que se exhibieron en la Galería de la Casa de Francia, de la Embajada de Francia, esta Exposición se llamó “*Construcciones de Silencio*” (2007) y contenía 20 obras gráfico-pictóricas realizadas con la técnica de Pastel sobre papel.

La serie mantiene una cierta unidad y coherencia tanto formal como temática en donde la fuerza, y carácter de la imagen se manifiesta de forma inmediata. El fondo conceptual se mantiene en el área de la transformación del alma y sus afecciones internas que afectan al hombre contemporáneo.

Serie: Instalaciones (2008-2009): “Génesis del silencio”, “Simbiosis del sí mismo”, “Ojos de luz-pensamiento”, “Sueños de Conciencia”

Esta serie, está en constante movimiento conceptual pues según cada espacio museístico intervenido adquiere una intencionalidad específica. Comenzó con la intervención en la Galería Libertad de Querétaro, donde todo el espacio intervenido se activó por medio de la luminosidad del entorno-contenedor de la exposición “*Identidad lumínico-imaginaria*” en el 2009. Ahí se manifestó de manera alegórica la identidad del imaginario-cuerpo pero desde una perspectiva muy introspectiva de ensimismamiento

sonoro-lumínico del ser, pues los personajes colgados interactúan con el espacio de tal manera que contenidos en la ambigüedad propia del efecto que protege, pero al mismo tiempo exhibe, a el cuerpo a manera de suspensión confronta y asume la conciencia e inconsciencia del yo imaginario del espectador y su entorno espiritual de esa experiencia plástico-sensitiva.

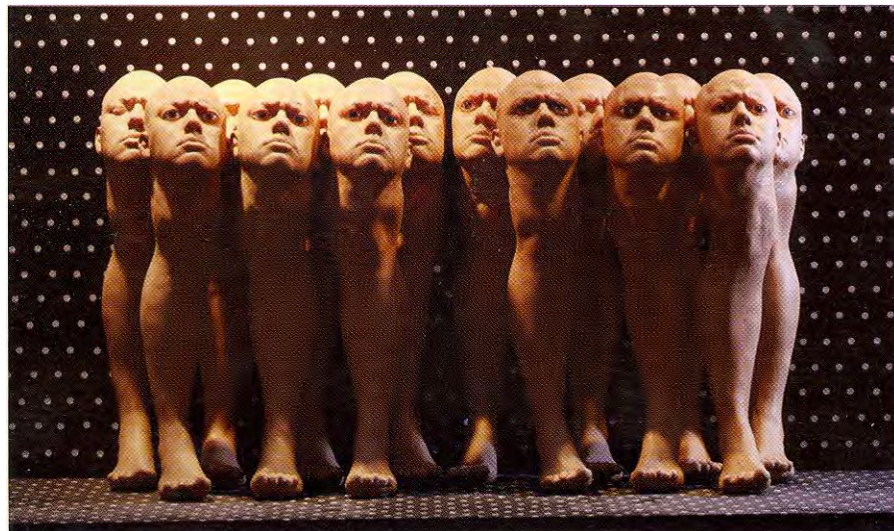
La exposición pretende construir espacios abiertos a la interpretación sensorio-imaginaria de los laberintos del inconsciente colectivo. Uno de sus fines últimos es de activar la ambigüedad de la mirada, para visualizar el conocimiento invisible a través del deseo y la realidad del cuerpo-espejo, para reflejar así las oscuras identidades del alma y buscar identificar en el destello lumínico del otro, la alteridad radical que nos presupone aptos para la supervivencia psíquica.

En la última experiencia a la fecha en agosto del 2011, en la exposición *De lo irreductible-sonoro a lo espacial-lumínico*, no solamente se intervino el espacio museístico sino que se ofreció un concierto inaugural de R.M. en conjunto con dos músicos profesionales, acto sui generis en las intervenciones del artista visual huimilpense hasta el momento, pues buscó conectar el acto físico del momento con la intervención del espacio a través de la Instalación. En esta ocasión el Proyecto artístico reconstruye espacial y lumínicamente uno de los cuerpos o espacios museísticos de Ex Teresa Arte Actual. Rubén Maya interviene la Sala Melquiades Herrera de este recinto como una forma de reactivación del espacio-lugar-recipiente de energías sonoras y lumínicas, siendo una especie de confrontación o provocación psíquica entre el espectador y el espacio físico manipulado con luz y vibraciones. El público pudo transitar el lugar con apoyo de algunos recursos visuales, escultóricos y multidisciplinarios, y a su vez los sonidos escondidos o impregnados en paredes, cúpulas, columnas y espacios, entre otros, se reactivaron o reconstruyeron a través de la experiencia sensitiva del espectador en tránsito.

1.2 Perspectivas sobresalientes en su obra:

Perspectiva de la figura humana fragmentada

A través de la historia la figura humana ha tenido un lugar preponderante en el arte, conforme van avanzando los procesos creativos, las esculturas reflejan posturas más dinámicas que las épocas anteriores, con cabezas o torsos colocados en diferente dirección para sugerir movimiento, y donde la composición puede ser contemplada desde cualquier punto de vista. “Desde tiempos muy remotos se puede encontrar representaciones escultóricas del cuerpo humano, las cuales han sido producidas en los más diversos materiales, formas y técnicas. Sus creadores les han dado diferentes usos y significados: rituales, conmemorativos, didácticos y estéticos, entre otros. (SEP. En línea.)”



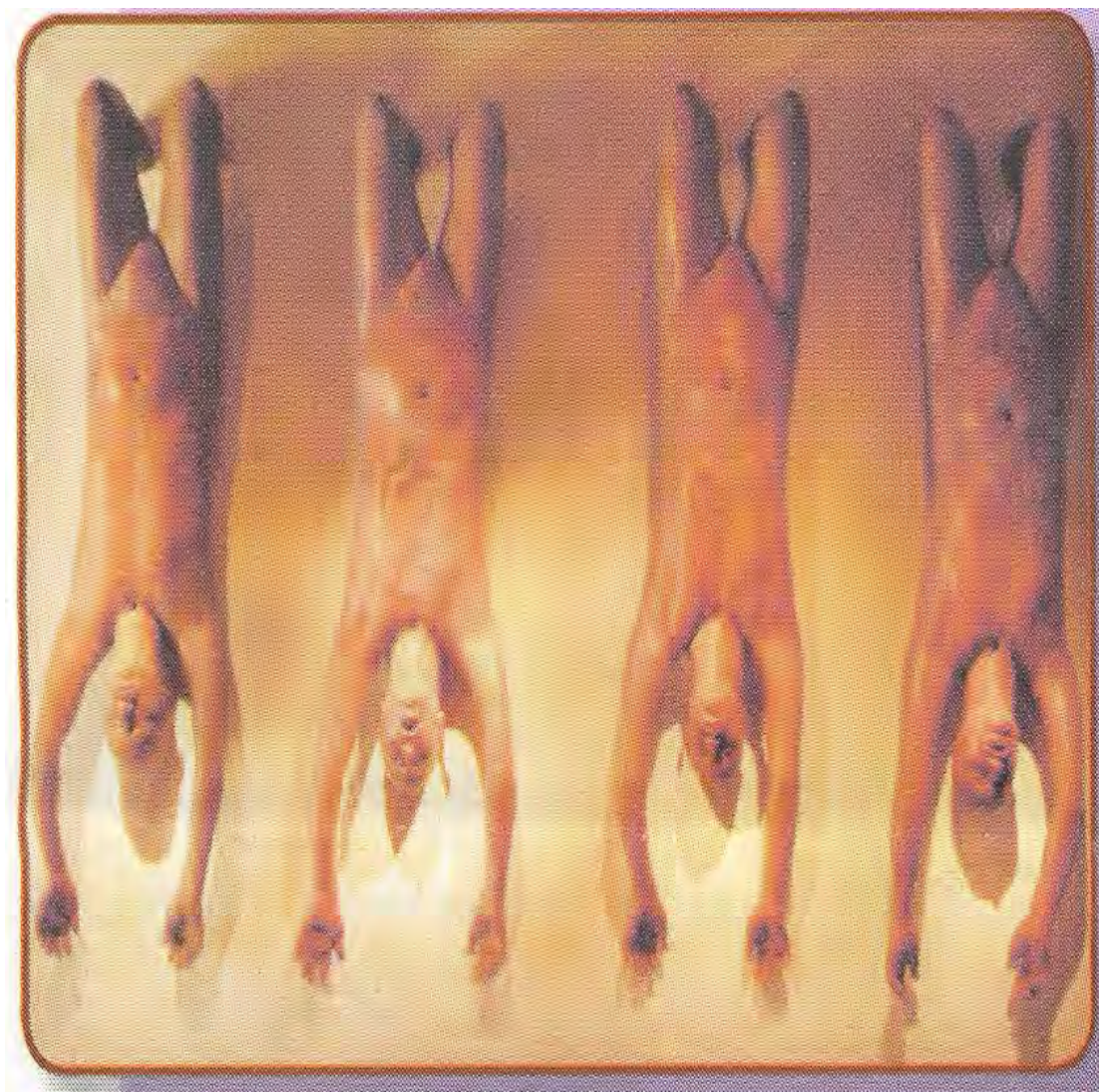
- 2) R.M. Instalación: *Simbiosis del sí mismo*. Resina policromada 80 x 400 x 400 cm, 15 personajes, 2008.



3) R.M. Instalación: *Consternación*. Resina policromada, 52 x 240 x 240 cm

Los avances más interesantes en el campo de la escultura a finales del siglo XX proceden del uso de nuevos medios. Una de las formas artísticas más populares a finales del Siglo XX y principios del Siglo XXI, son las Instalaciones, en la cual se inserta de manera peculiar el artista visual huimilpense, con características propias de su perspectiva aérea proyectada en la altura, longitud y profundidad de la obra, donde el sentido del movimiento, energía y tensión, se manifiesta con fuertes contrastes de luces y sombras, aunado al sonido de los Mantras, que realzan los efectos escenográficos de la figura humana, lo cual se vuelve más subjetivo para quien tiene la experiencia de involucrarse en ellas. Asimismo en la línea de la representación del espacio, los sentimientos interiores y las pasiones se presentan de manera individualizada, con la propia personalidad del ser, proyectada en las esculturas. (Cfr. R.M., 2011,4. En Línea).

- 4) R.M. Instalación: *Sueño y trinidad*. Yeso directo policromado, 32 x 200 x 170 cm





5) R.M. Instalación: *Círculo de poder*. Yeso directo policromado y tela, 235 x 250 x 250 cm

Estas instalaciones de R.M. están compuestas por figuras humanas fragmentadas y en yuxtaposición, recobran un nuevo concepto en el arte contemporáneo desde las expresiones del rostro humano que refleja el anhelo que está más allá de sí mismos; también aquellos rostros que, hablando metafóricamente, manifiestan el ADN como información estética, que determinan la forma y funcionamiento de lo que se proyecta como parte esencial de la propia personalidad e identificación única e irrepetible del ser. Los cuerpos penden de sí mismos, como si de ellos dependiera la propia existencia,

cuerpos cibernéticos que navegan en armonía en el espacio rompiendo la ley de la gravedad; brazos de seres que claman algo que les pertenecía y les fue quitado, clamando o buscando las respuestas más allá de sí mismos, aspectos que sin duda se refleja en la producción escultórica del artista visual huimilpense.

6) R.M. Instalación: *Regresiones Internas*. 2003.



✚ Perspectiva del ser antropológico de las Masas y del No-Lugar

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. (...) En sus modalidades más limitadas, al igual que en sus expresiones más exuberantes, la experiencia del no lugar (indisociable de una percepción más o menos clara de la aceleración de la historia y del achicamiento del planeta) es hoy un componente esencial de toda existencia social. De allí

el carácter muy peculiar y en total paradójico de lo que se considera a veces en Occidente como el modo de replegarse sobre sí mismo, del “cocooning”: nunca las historias individuales (por su necesaria relación con el espacio, la imagen y el consumo) han estado tan incluidas en la historia general, en la historia a secas. Ya no hay análisis social que pueda prescindir de los individuos, ni análisis de los individuos que pueda ignorar los espacios por donde ellos transitan. (Augé, 2008, pp.83 y 123)

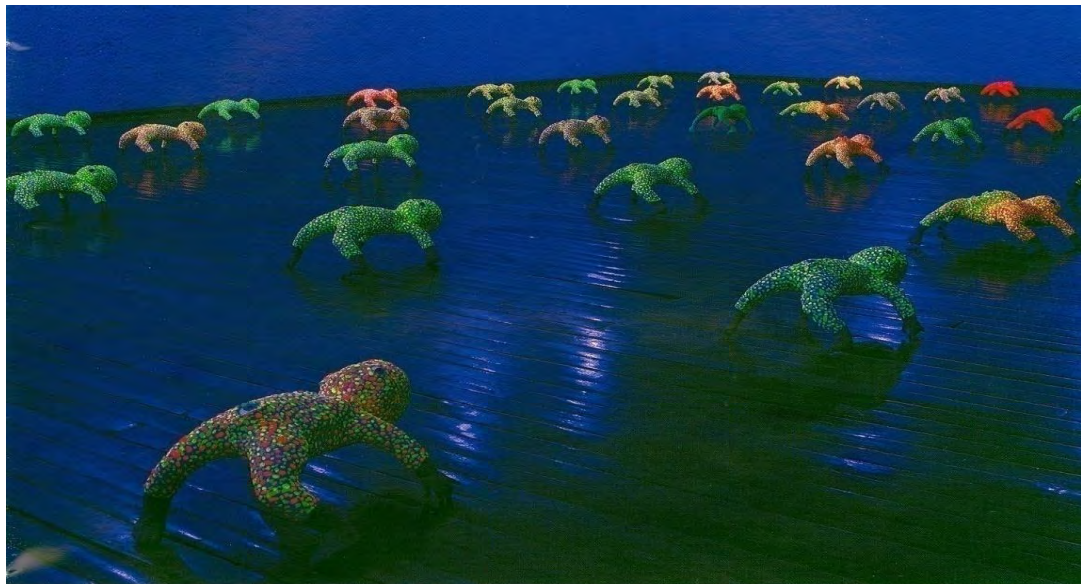


7) R.M. Instalación: *Guardianes de la psiqué*. Resina y pintura fluorescente, 2006.

Rubén Maya en el aspecto teórico-conceptual de su obra, en particular de sus Instalaciones, invita a reflexionar en los aspectos contemporáneos de las masas humanas y del No-Lugar. Tomando en consideración la teoría de Marc Augé se encuentra la clave de interpretación como símbolo de los lugares públicos, salas de espera en los aeropuertos, trenes, autobuses, hospitales, metros, etcétera, como el ‘No lugar’, partiendo desde la antropología de la sobremodernidad, se puede inferir el símbolo de la afluencia humana como una etnología de la soledad de la condición antropológica contemporánea. En esta línea hace reflexionar que “los no lugares no existían en el pasado. Son espacios propiamente contemporáneos de confluencia anónimos, donde

personas en tránsito deben instalarse durante algún tiempo de espera, sea a la salida del avión, del tren o del metro que ha de llegar. Apenas nos permiten un furtivo cruce de miradas entre personas que nunca más se encontrarán. (Augé, 2008. Contraportada del libro).”

- 8) R.M. Instalación: *Génesis del silencio*. Plástico y yeso, 20 x 800 x 800 cm, 51 personajes, 2008.



En esta misma consonancia Roman Gubern, en su obra *El eros electrónico* (2008), se pregunta: ¿Se está convirtiendo la era de la comunicación, paradójicamente, en la era de la soledad? Bajo este signo de interrogación su reflexión fluctúa entre las implicaciones emocionales y afectivas de los nuevos medios en las formas de vida de la sociedad postindustrial, analizando con gran agudeza los fenómenos que se están originando como la expansión de las masas, los arquetipos eróticos implantados por la

industria televisiva, los robots emocionales, los usos amorosos del correo electrónico, los ensueños eróticos que la imagen digital ofrece, y de lo cual hace reflexionar:

La comunidad sin proximidad física ni emocional convierte a la sociedad en un desierto lleno de gente. Y es evidente que el nuevo homo otiusus tiende a sustituir masivamente la comunicación sensorio-afectiva por la comunicación meramente informativa, con ocho horas ante la pantalla del ordenador y luego tres o cuatro ante la pantalla del ordenador doméstico. De tal modo que los signos tienden a suplantar a las personas y las cosas, como la flor de plástico a la flor natural o los peces estampados en la cortina al medio acuático. El triunfo de la cultura de los interfases, mediadores que transportan hasta los ciudadanos representaciones vicariales y experiencias mediadas del mundo físico, supone una grave mutilación sensorio-afectiva. (Gubern, 2008, p.165)

Perspectiva de símbolo del ser que emana luz

La luz, así, es la plenitud de un momento en sí mismo: el momento en que nos arrebatamos y se abole la conciencia del yo. (...) Porque la luz interior responde a la exterior, la aprehende y la conjura. (...) Luz y sombras, claridad y tinieblas, luz conceptual y luz real, realidad amable y realidad dramática. (Gala, A., Martínez-Novillo y Triado, J.R., 1998, pp. 9 y 64).

9) R.M. Instalación: *De tu luz mi luz*. Resina, 180 x 25 x 300 cm



La Intervención de la luz artificial como medio de expresión en las Instalaciones de R.M. van en la línea de proyectos artísticos relacionados con la aplicación de las nuevas tecnologías al espacio público como son las Galerías de Arte y los Museos, que aportan mecanismos de participación social y generan nuevos significados que regeneran el tejido público o social. El aspecto del símbolo de luz en sus esculturas, como condición de medio revelador de la realidad, permite a la luz artificial alterar la realidad que muestra en función de su naturaleza y disposición, en los espacios de exposición, la luz artificial como metáfora, capaz de interactuar con los flujos de personas y relaciones que se establecen, moldeando la percepción de quienes las contemplan, como sucede en las Instalaciones del artista visual huimilpense.

Paul Virilio en *La máquina de la visión* (1998. En línea), observa que la iluminación artificial cambió la temporalidad del sujeto, y produjo en éste un régimen de deslumbramiento permanente, donde se rompe la discontinuidad de los ritmos para introducir un continuum consustancial de la vida contemporánea, y por ende con el arte de hoy.

Las características de la luz influyen en nuestra percepción del espacio, tal como expone Jacques Derrida en *No escribo sin luz artificial* (1999. En línea), el código no es totalmente transparente, y condiciona dicha información. Por su parte, Lev Manovich en *El Lenguaje de los Nuevos Medios de Comunicación* (2005. En línea) establece una analogía aplicable a la obra de arte relacionada con los nuevos medios: el código es como el medio, lo que equivale a decir el código como interfaz¹². En este caso será la luz artificial y el interfaz el espacio público, físico y social proporcionan una información reveladora del espacio, y será la proporción entre luces y sombras, la velocidad de cambio del dispositivo, la contextualización de la información estética, la percepción e interpretación, aspectos a tener en cuenta al trabajar la luz que sin duda sobresalen en la obra de R.M.

¹²Interfaz es la conexión entre dos ordenadores o máquinas de cualquier tipo dando una comunicación entre distintos niveles.

De la misma manera para el arte contemporáneo occidental la simbología de la luz, ocupa un lugar privilegiándolos sentidos de la vista y del oído sobre todos los demás, donde la inteligencia humana se presenta como éxtasis de lo audiovisual.

Peter Weibely Jansen, G. en *Light art from artificial light: Light as a medium in 20th century art* (2003. En línea), dividen la historia del arte y la luz en varias etapas ordenadas cronológicamente: primer lugar, los pioneros del trabajo mediante la luz artificial que han dado origen a las prácticas actuales; segundo lugar, los artistas que trabajan con la iluminación como una herramienta para moldear el espacio con sistemas analógicos de iluminación; en tercer lugar, las piezas de iluminación en el espacio público reactivas a alguna de las condiciones ambientales del contexto donde se ubican, y por último las piezas de arte y luz basadas en la interacción y participación del espectador como motor del cambio del dispositivo:

1. Luz y color: Delaunay, Kupka, iniciaron experimentos de representación del espectro de la luz.
2. Pintura de la luz: Wright of Derby organizaba sus composiciones pictóricas en torno a un foco de luz artificial que se podría asimilar al sol.
3. De la representación de la luz al diseño a través de la luz: Pintura abstracta fue una revolución en la representación de las formas.
4. Luz artificial como medio de arte: Cine de vanguardia, maquetas deconstructivistas.
5. Cultura material y luz artificial: Kurt Schwitters, introduce la materialidad, el proceso de formación de la obra.
6. Sinestesia, sincronías: el color de la música, la luz coloreada.
7. De la sinestesia al sintetizador: Imágenes y sonidos sintéticos.

8. La luz artificial de los medios técnicos como medio de arte: pantallas de leds¹³, sensores.



10) R.M. Instalación: *De tu luz mi luz*. Resina, 180 x 25 x 300 cm

Por analogía se puede inferir que las intervenciones lumínicas de R.M., van en la línea audio-cinético-plástico de Frank Malina, pero cabe señalar que en la proyección del artista visual huimilpense se añade en la escultura e Instalación, como lugares de reflexión y confrontación antropológica del ser y del ente estético de su obra.

Asimismo, Frank Malina en *Electric Light As A Medium In the Visual Fine Arts: A Memoir* (1975. En línea) divide en dos grupos las intervenciones lumínicas:

1. Las obras que realizan objetos emisores de luz identificados como objetos de arte.
2. La luz no es una parte visible del objeto. Este es el tipo de proyectos más interesantes donde enmarca su obra, y se divide a su vez en tres sub-grupos:

¹³El término ‘led’, de la sigla inglesa LED: Light-Emitting Diode. “diodo emisor de luz”, también “diodo luminoso”, es un diodo semiconductor que emite luz.

2.1 Transmisión de la luz desde el interior de un objeto directamente al ojo a través de un filtro translúcido o proyección externa.

2.2 Producción de imágenes compuestas de sombras e imágenes reflejadas en una pantalla translúcida o superficie opaca.

2.3 Transmisión de luz a través de materiales polarizados.

De lo anterior se descubre que las intervenciones de luz de R.M. se asemejan a las intervenciones lumínicas de Frank Malina, quien conjuga el aspecto lumínico fluorescente lúdico con el sonido, que en Malina es la música, y en R.M. son los Mantras. Estos aspectos técnicos de lo lumínico en la obra del artista visual huimilpense van más allá para quien las contempla, ya que se puede traducir en el llamado de la génesis primigenia del ser, como origen y fin de su propia ontología del ser-luz que emana e irradia aquello que por esencia le pertenece, y está comprometido a proyectar. Por lo cual R.M. se puede considerar como un artista visual dentro de la vanguardia contemporánea, en lo lumínico y sonoro, como formas de manifestación de lo estético-teórico en el arte de hoy.

Perspectiva de la mirada múltiple

Para mí los ojos tienen una singular importancia, son puertas de la percepción, eje de la curiosidad propia y ajena, cima de la belleza facial, y puente entre lo invisible y lo visible del mundo intuitivo. (Rubén Maya, 2011, 4. En línea)

Las imágenes estéticas recurrentes en el proceso creativo de R.M. son los ojos, en su aspecto múltiple plasmado en los rostros de los personajes de sus obras. El tema visual ha sido reflexión ya desde la antigüedad, como en Aristóteles en su obra *De Anima*, donde analiza cada uno de los sentidos del ser humano, y enseña que el sentido más espiritual que se tiene, es el de la ‘vista’ en el órgano humano del ojo, ya que por su medio se es capaz de profundizar y analizar el mundo.



11) R.M. *Al sol miro*. Aguafuerte y aguainta, 60 x 88 cm



12) R.M. *Construyendo dos mundos*. Aguafuerte y aguatinata, 60 x 83 cm, 2007

Según el ángulo o la perspectiva de enfoque la expresión de la mirada puede ser distinta, aunado a los aspectos antropológicos, patologías psíquicas, espirituales, cargas emocionales del ser humano, puede variar la mirada: mirada del esteta, del artista o del filósofo, cada mirada es distinta, en más de una vez aquello que no se atreve el ser humano a expresar con palabras, lo dicen los ojos y su mirar, al fin de cuentas es la proyección del propio yo y su interioridad.

Esta estética de la mirada múltiple plasmada en la obra de R.M., invita a reflexionar sobre el aspecto de la interioridad visual del ser humano, a desarrollar el sentido de la vista que va más allá del aspecto materializado de las cosas, o ir hacia el aura primigenia del ser mismo antropológico y metafísico del sujeto contemporáneo del siglo XXI, invitación de ver al ser humano tal cual es, y no como pretende ser, en toda la gama de su interioridad, y no según pretensiones propias de quien mira. “Hay que comprender al ojo como “la ventana del alma”. “El ojo... por el que es revelada a nuestra contemplación la belleza del universo, (...). (Merleau Ponty, M, 1986, p.61).”

Por su parte, el Maestro Carlos Monsiváis (+), haciendo una crítica poética de la obra de R.M., en particular sobre “Las Miradas” de esos ojos, pregunta y responde:

¿Por qué los ojos le conmueven tanto a Rubén Maya? Él es grabador y pintor, se ha educado en las tradiciones de la nación y del mundo, es un conocedor de técnicas y estilos, un entusiasta de la tradición y la experimentación. Y un buen día (ese “buen día” inevitable en cada artista que propone serlo) se acerca al misterio de los ojos y lo devela, y se obsesiona con el tema y lo que le parecía una revelación vuelve a constituirse en un enigma. “Ojos que nunca me veis / por recelo o por decoro”, afirma Salvador Díaz Mirón, y Maya trabaja con el fin de coleccionar miradas, porque ¿qué es un artista sino recolector de las impresiones que de otro modo no existirían, el poder de convocatoria a cuyo llamado acuden rostros, paisajes, formas, conspiraciones de objetos, tallas, labios, cuerpos vencidos por el deseo ajeno o por la edad, colores, extravíos del verde y el amarillo en situaciones sólo aptas para el gris o el negro? ¿Qué es un artista sino un experto en captar la mirada y, en el caso de Rubén Maya, de hacernos entrar al laberinto de la confusión y la lucidez cuya cúspide es un par de ojos? (En línea).



13) R.M. *Viaje al no*. Litografía, 65 x 92 cm, 2007.

Según las leyendas de los Lamas del Tibet, se cuenta que todos los hombres y mujeres podían usar el Tercer Ojo. De lo cual se dice que en épocas ancestrales los dioses estaban en la tierra y se relacionaban con los hombres, pero sucedió que la humanidad tuvo la pretensión de reemplazar a los dioses y trató de matarlos, olvidando que lo que el hombre podía ver, los dioses veían mejor. Como castigo, se cerró el Tercer Ojo del Hombre; y que a lo largo de los siglos, unos pocos nacieron con la habilidad de ver por clarividencia, y que otros también la tienen por naturaleza, y pueden aumentar su poder enormemente mediante un método apropiado de iniciación (Cfr. Rampa, 1958, pp.97-102), como apertura visual desde el interior del ser mismo del hombre.

La anterior reflexión trasladada a la obra de R.M., fungiría como invitación desde el aspecto estético simbólico que hace el artista visual huimilpense, de desarrollar la mirada para ir más allá de las apariencias visuales que ofrece el mundo contemporáneo que se ha convertido en un virus de lo visual.

En concordancia Santiago Espinosa de los Monteros refiere que:

Alrededor de 1997, Rubén Maya trabajó una serie de piezas en las que se gestaban la mayor parte del resto de las obras que produciría durante los siguientes años. Una de las primeras fue aquella que representaba una mujer estrávica, cuya mirada sesgada de un ojo contrarrestaba grandemente con la directa de otro que nos veía fijamente. Se trataba no de una sola persona que miraba el mundo exterior de manera alterada, sino de la misma que tenía la capacidad de mirar simultáneamente su entorno y su intimidad. (En línea).

En este aspecto de los ‘ojos’ que sobresale en la obra de R.M., por analogía estética van en la línea del artista plástico guatemalteco Rodolfo Abularach¹⁴, el cual en su obra se destaca el realismo subjetivo en particular en el tratamiento de la luz y sus misteriosas entonaciones donde los ojos constituyen una auténtica experiencia humana y una manera de manifestar su yo interior, siendo sus concepciones básicas testimonios que ilustran la realidad tangible del ser humano. En el que subyacen energías creadoras, que surgen como símbolo e imagen, y de gran pureza de contenido

¹⁴Rodolfo Abularach, nació en Guatemala en 1933. Perteneciente a una brillante generación de artistas nacionales como Luis Díaz, Ramón Banús, Roberto Cabrera, Margarita Azurdia, entre otros. Estudió en Pasadena, California en 1953, y más tarde en México. Se caracterizó por ser autodidacta y en sus comienzos fue dibujante y pintor de escenas de corridas de toros. Sus obras atravesaron una profunda transformación cuando intentó juntar los elementos del arte abstracto y del surrealismo y experimentó con texturas, como por ejemplo en dibujos sombreados hechos en lapicera y tinta, tales como “*Fugitive from a Maya Lintel*”. Se hizo famoso a escala internacional debido a sus imágenes aumentadas del ojo humano. Excelente dibujante y grabador, en sus obras coinciden la técnica más firme y rigurosa. De ahí que lo que este pintor representa transmita un fuerte aliento espiritual y a la vez natural. En sus últimas obras, divide los espacios del espectáculo en formas comunicantes a través de desenfoques misteriosos. Así el pintor enlaza imágenes fantasmagóricas a una especie de rigor escenográfico, jugando con una intención psicológica.

creando un sentido de rara voluptuosidad y espiritualidad. Estas semejanzas de fondo teórico-plásticas que van en la línea de las creaciones de R.M.; aunque en el artista visual huimilpense su proyección visual ha traspasado las fronteras de las manifestaciones estéticas en las esculturas e instalaciones donde los ojos-la mirada, han tenido un lugar predominantemente de su arte. Ambos artistas desde la peculiaridad y riqueza de proyecciones estéticas de objetividad y subjetividad de la mirada estética plasmada en los ojos.

Perspectiva sonora de los Mantras¹⁵ en las Instalaciones

Hablando de la comunicación entre el espectador y el artista o su obra. ¿Cómo haces que el espectador se enfrente a este tipo de temas que le reflejan sus miedos y sus problemas?, cuestiona Maya y él responde: Lo haces con la música o vibración que la uso como una forma de protección. Si te adentras a través de los espejos (personajes); si te ‘espejeas’ a través de un personaje y te provoca una sensación de angustia o de lo que sea, ¿cómo haces para que puedas mirarte por más tiempo? Pues a través del sonido. (Arreola, 2008, p.12)

Los sonidos acústicos de los mantras en las Instalaciones de R.M., se identifican por analogía con el concepto de lenguaje de Mikhail Bakhtin y Valentín Voloshinov (En línea), quienes consideran la comunicación, sonora o visual, como el producto de una interacción social y dialéctica. Por tanto, portadora de ideas, valores y creencias, algunas de las cuales están proyectadas conscientemente, mientras que otras están mediatizadas por deseos inconscientes, ilusiones y expectativas.

¹⁵ El concepto de Mantra es una palabra de origen sánscrito, que está formada por los términos *manāḥ* y *trāyate*, que se traducen como mente y liberación, respectivamente, de ahí se dice que un mantra es un instrumento para liberar la mente del flujo constante de pensamientos que la confunden. Un mantra puede ser una sílaba, una palabra, una frase o texto largo, que al ser recitado y repetido va llevando a la persona a un estado de profunda concentración (*dhāraṇā*). En el budismo tibetano, cada mantra se considera el sonido correspondiente a un cierto aspecto de la iluminación interior y se recita para identificarse con ese aspecto de la mente iluminada.

Como lo refiere R.M. con relación a sus Instalaciones lumínicas-sonora, “pretende buscar, son los sonidos escondidos e impregnados en paredes, cúpulas, columnas y otros espacios para que puedan reactivarse o reconstruirse, a través de la experiencia sensitiva del espectador en tránsito de reconstrucción metafórica.” En este mismo sentido, “considera que los puntos lumínicos, los sonidos intencionados y los personajes-niños son los generadores de la reflexión interna de cada persona con su espejo psíquico. (Rubén Maya. 2011, 2. En Línea).”

Por su parte Mikhail Bakhtin en *The Dialogic Imagination* (1975) afirma también que la comunicación es social, porque “nace en un diálogo que es como una réplica viva dentro del mismo (...) cada palabra se dirige a una respuesta y no puede escaparse de la influencia profunda del mundo de las respuestas que anticipa. De la misma manera insiste en que la comunicación se orienta hacia un interlocutor; su objetivo es provocar una respuesta que se estructura, anticipándose a esta contestación. (En Línea).” Asimismo planteaba que el lenguaje en uso es ‘dialógico’, de tal forma que cada acto de habla está enraizado en las comunicaciones previas y se estructura en espera de una respuesta. Estos aspectos teórico-conceptuales sobresalen en las Instalaciones de la obra de R.M., para quienes las escuchan se ven envueltos perceptiva y emocionalmente provocando aspectos de confrontación interna del propio ser.

En esta aproximación a la obra de Rubén Maya a través de las Series expuestas y de las perspectivas hermenéuticas que más sobresalen, enriquecidas tanto con analogías con otros artistas de la tradición mexicana, como contemporáneos, así como de literatura crítica de diferentes autores ayudan a tener una visión más amplia de la propuesta del mundo estético del artista visual huimilpense, y son de premisa para abordar más directamente los aspectos filosóficos transdisciplinarios del tema propuesto.

V. CAPÍTULO 2

2. LA INTENCIONALIDAD COMO CLAVE CENTRAL EN EL PROCESO CREATIVO DE LA OBRA ARTÍSTICA DE RUBÉN MAYA

Para mí el origen es Huimilpan, ese es mi punto de partida. Ahí nací y pasé los primeros años de mi vida, ahí gocé viendo cómo baja la neblina con su viento helado y su silencio. Son imágenes que llevo conmigo a todos lados, por eso la nostalgia es para mí, tan importante, es la añoranza de volver a la esencia. (R.M., 2007, noviembre, pp.23-27)¹

En estas palabras de Rubén Maya se proyectan aspectos importantes para entender su trayectoria como artista, en donde se descubre asimismo desde los elementos vivenciales que han marcado su proyección artística, y todo aquello que tiene que ver con el ‘yo’, ‘vivencias intencionales’ y ‘conciencia intencional creativa’ plasmada en sus obras, como componentes de la intencionalidad epistemológica del artista con características propias en la creación de sus obras en el arte plástico de hoy, y que tienen que ver con sus raíces huimilpenses y queretanas, mismas que han marcado su proceso creativo a lo largo de su vida entre la nostalgia y la confrontación conceptual mismas que han sido el hilo conductor de su obra. (R.M., junio 2008, p.3)

En ese sentido la fenomenología husserliana en cuanto al concepto de intencionalidad, la presenta como correlación eidética entre *nóesis* y *nóema*, es por ello que delimitar dicho concepto, entre estos dos neologismos husserlianos, ciertamente no es tarea fácil de aplicar, sin embargo, son elementos que podemos inferir en la experiencia de intencionalidad epistemológica desde la génesis de experiencias en R.M.,

¹ El énfasis es nuestro.

los cuales se descubren entretejidos, entrelazados y combinados de su propia vida personal y artística.

El motivo principal de investigación de la fenomenológica husserliana estriba en iluminar desde la intuición esos fondos/proyectos en una reflexión capaz de recuperar la autoconciencia en que se desenvuelve ya la apertura intencional o, partiendo de los objetos, capaz de “remontar” la corriente en que se constituyen (Levinas, E., 1959:115). A diferencia de todo mero mecanismo que simulase la conciencia-de, para Husserl ser sujeto es ser en la forma de ser consciente de sí mismo. Es gracias a esta autoconciencia que debe descubrir el fenomenólogo, en la que se da la articulación entre trascendimiento (“salir fuera...”) *en* (no de) la conciencia y reflexión primitiva autoconsciente, como la subjetividad ya no es un simple epifenómeno ni, por otra parte, la ratonera del mundo “exterior”, sino *apertura de mundo* (*Weltoffenheit*) y, de inmediato, irrupción de la experiencia y el discurso bajo las modalidades del ser-sabido o del percatarse-de. (Moreno, 2000, I. pp.56 y 57)

Por ello, para entender más profundamente la intencionalidad artística en R.M. sobresale como punto de partida su origen que es Huimilpan, es decir, en donde la conciencia (genética) ha sido una realidad de experiencias y hechos psíquicos que se entrelazan, y el otro por donde de estos hechos de conciencia, alguna cosa aparece vigente en su proyección artística, como objeto presente en el propio ser de su obra. Edmund Husserl dirá ‘estando ahí en persona’, es decir el sujeto mismo, vivido en la vivencia de la conciencia, pero afianzado en la experiencia del propio sujeto. “Al respecto también Levinas (1930: 70-71) expresa que lejos de ser un medio de aproximación a un objeto, la intencionalidad constituye la subjetividad misma del sujeto. Su sustancialidad misma consiste en trascenderse. (Moreno, 2000, I. p.57)”

a) “Para mí el origen es Huimilpan, ese es mi punto de partida. Ahí nací y pasé los primeros años de mi vida, ahí gocé viendo cómo baja la neblina con su viento helado y su silencio.”

En el “para mí” se encuentra el ‘yo’ de R.M. con toda la carga de experiencia de intencionalidad psicogenética de su experiencia infantil, que se presenta en él como un diálogo profundo entre sí mismo y sus raíces que con su conciencia y sus emociones

se comunica con la proyección (el objeto) de su obra, como correlatos de unidad de sus orígenes consigo mismo.

Como también lo muestra F. Brentano, en su *Psicología*(1946) recuperando el pensamiento de los clásicos griegos, en particular de Aristóteles, define el conocer del hombre desde su dimensión espiritual, como sensibilidad del alma, pero siempre con relación al mundo que lo rodea y que sólo el conocimiento humano puede alcanzar por medio de su propia reflexión, lo que ya Aristóteles decía en *Acerca del Alma* (III, 429b9), que el entendimiento puede pensarse así mismo.

Es así como en R.M. se traduce en un hecho el retomar de su propio yo y su entorno aquello que lo ha marcado y lleva consigo mismo. Por su parte, E.H., ha sido un pensador que fiel al ambiente en el cual se encuentra a principios del siglo XX, hereda el peso intelectual que caracteriza el pensar filosófico alemán, aquel del ‘yo’ y la ‘subjetividad’; sin embargo busca ya desde sus inicios intelectuales hacer de la reflexión filosófica una ciencia rigurosa de argumentaciones sólidas, como lo es para la comprensión de la obra de R.M. el retomar estos principios filosóficos de la fenomenología. En donde el yo trascendental, que se identifica con el sujeto de carne y hueso, misma de R.M., está dirigido continuamente hacia el mundo de la vida (psicológica e interior) en sus obras, por ello se puede distinguir una doble manera discursiva de entender la existencia (Cfr. Herrera, 1986, p.16) en la filosofía de E.H.: 1º existencia natural y 2º existencia trascendental, ambas en la unidad vivencial, mismos elementos que sobresalen en el proceso creativo de intencionalidad epistemológica en R.M., como lo expresa el pensamiento husserliano que “(...) Lo único que soy capaz de notar o percibir es el yo empírico y su referencia empírica (...) (Husserl, 1929, V §8, p.165)”

En la relación para con el mundo, se da, no como un análisis dialéctico, sino que la intencionalidad entendida desde E.H., por medio de la intuición categorial, simplemente –se realiza, como principio activo- se da a constatación por medio del *yo trascendental*, el cual está estructurado por decir así, de todo lo que son sus vivencias, y todo aquello que experimenta con sus gestos humanos, palabras, obras, sean conscientes

o inconscientes percibidos en su ser, todo adquiere sentido desde él mismo, (Cfr. Herrera, 1986, p.214). Si bien se hace referencia del yo trascendental como algo que está siempre ante el objeto en donde la intencionalidad se realiza, no debe entenderse a la manera kantiana, como simple hipótesis o necesidad en donde su objetividad escapa a la reflexión. Es por ello que en la fenomenología husserliana se habla del yo objetivado de alguna manera, no en sentido estricto, sino como en su más amplia acepción, la identidad de este yo la describe de la manera en donde el yo es el núcleo fenomenológico formado por los actos intencionales que están dirigidos hacia los objetos. Y este sujeto de las vivencias es el *yo trascendental*, es un sujeto puro, un yo que no es condicionado en el mundo, y sin embargo es un yo concreto, individual con una vida de experiencia concreta, (Cfr. Ziri6n, 1990, p.14).

En las *Investigaciones L6gicas I* (1929), todavía no se encuentra el giro hacia el *yo trascendental*, sin embargo para tener una visi6n m6s amplia en la concepci6n de E.H. de este *yo*, ya en esta obra en los *Proleg6menos*, Cap. V, habla de tres dimensiones del yo que son fundamentales para entenderlo m6s profundamente, (Cfr. Borobia, 2002, pp.87 y 88).

Por lo cual entendemos el *yo* como:

1° Un polo de las m6ltiples *cogitationes*: “Todas las cogitationes y desde luego todas mis tomas de posici6n tienen la forma estructural (ego) cogito: tienen la polarizaci6n –yo”, como aquella unidad fenomenol6gica real de las vivencias.

2° Esta unidad del yo personal y su car6cter personal, que se van constituyendo con las decisiones, las convicciones y tomas de posici6n valorativas del yo, “vivencias dadas simult6neamente con ella misma, pertenecientes con ella a la misma conciencia.”

3° Por 6ltimo el yo en concreci6n plena, que s6lo es concreto en la diversidad de su vida intencional y con los objetos ahí mentados y que se constituyen para él; es decir, el ego junto con sus actos y a la vez ‘junto con’ los objetos mentados y constituidos por estos actos.

Las tres dimensiones anteriores se complementan una a la otra y son fundamentales para entender el *yo trascendental*, pero es en la última acepción que podemos hablar de la intencionalidad, desde el ego trascendental. Por lo que se infiere que las mismas creaciones de R.M. tienen plasmado la esencia de su propio ‘yo’, como filtros por los cuales el autor se proyecta asimismo, y al mismo tiempo no deja sin cuestionamientos desde el propio ‘yo’ a los que las observan y experimentan. También representa una vertiente para la investigación la constitución misma del ego en cualquiera de los tres sentidos mencionados, “puesto que yo, como ego trascendental soy el que puedo encontrarme a mí mismo como ego en uno o en otro sentido (...), (Zirión, 1990, p.88)”

Ahora bien, al hablar de la Intencionalidad, se sobreentiende que se acepta la existencia de un mundo y del hombre que lo experimenta, lo piensa y le da sentido. Por ello, E.H., dice:

<<Io pongo un mondo. Devo pensarlo come in qualche modo determinato. Soltanto allora posso compiere variazioni, e stabilire nessi funzionali tra la conoscenza dell'uomo e la conoscenza del mondo, che deve racchiudere in sé l'uomo.>>. (Husserl, 1990, pp.23 y 24)²

En el proceso de conocimiento del sujeto con respecto a los objetos, la fenomenología enseña a conocer las especies esenciales de estos correlatos, y de esta manera se pueda tener la seguridad para la reflexión empírico-trascendentales, que ciertamente no serían conocidas sin una sensibilidad que satisfaga las condiciones del conocimiento, como se da en R.M., quien habla de sí mismo desde su conciencia, vivencias, intuiciones, como catarsis de intencionalidad que le han dado la pauta en su proceso creativo de innovación en el arte contemporáneo.

En las *Meditaciones Cartesianas*(1931), E. H. habla del mundo de la vida [*Lebenswelt*], donde identifica el yo trascendental con el sujeto de carne y hueso de

² La traducción es nuestra: Yo pongo un mundo. Debo pensarlo en cualquier modo determinado. Solamente entonces puedo cumplir variaciones, y establecer nexos funcionales entre el conocimiento del hombre y el conocimiento del mundo, que debe incluir en sí al hombre.

dicho mundo. Asimismo, en el desarrollo del método fenomenológico, la evidencia es el parámetro por medio del cual el objeto se da, como fundamento de conocimiento objetivo, por ello dirá que no existe un realismo más radical que el nuestro. Sin embargo, es en el *yo trascendental* donde a partir de lo dado –de la cosa misma- es este yo de la experiencia donde se realiza la presencia de modos de las vivencias y que el sentido viene dado plenamente, por ello: “Todo objeto de experiencia está en correlación con el sistema de sus modos de darse. (Herrera, 1986, p.17).” En donde el encuentro intencional –sujeto y objeto- de lo factible se realiza en la experiencia efectivamente vivida, y se:

(...) invoca tanto la presencia del ser en su totalidad como la apertura de la misma conciencia hacia lo otro. Toda *cogitatio* implica un *cogitatum* y esta correlación constituye no sólo el estatuto de todo conocimiento sino también el estatuto ontológico de toda realidad. (Herrera, 1986, p.60).

De la misma manera, se encuentra en la reflexión husserliana que el yo empírico y el yo puro como unidad de conocimiento, es la manifestación del –ser en sí- y el –ser para mí- de las vivencias, que se mueve entre la inmanencia y la trascendencia en el conocimiento del hombre. En relación con R.M. esta unidad de conocimiento del ‘yo empírico’ se presenta como aquello que ha desarrollado en sus obras, y el ‘yo puro’ afianzado en sus experiencias psicogenéticas y epistemológicas de formación intelectual que se proyectan en su ser mismo de su esencia como artista.

En este yo trascendental que se ubica entre la inmanencia y la trascendencia como dos cualidades que desde la filosofía de E.H., se muestra de la siguiente manera:

1º La *inmanencia* como la cualidad de aquello que es dado adecuadamente en sí mismo, como la propiedad o característica de ser un ingrediente de la misma vivencia o conciencia o subjetividad cognoscente.

Pero al mismo tiempo la inmanencia hay que distinguirla en:

- a) inmanencia pura como presencia absoluta y auténtica por medio de la evidencia y que abraza todos los contenidos intencionales;
- b) inmanencia real marcada por el yo y las vivencias psíquicas.

2º La *trascendencia*, como característica propia de hallarse fuera de sí, propio de las ciencias objetivas.

Por ello, el yo trascendental, si bien está dado en la inmanencia por medio de la reducción fenomenológica, también es verdad que esta donación se da desde la trascendencia, sin la cual no se podría hablar de su propia constitución por medio de las vivencias. Entendida la inmanencia como la donación de sentido pleno que viene dado en el campo de la percepción interna. Y es aquí donde: “Yo me puedo interrogar sobre el ser del objeto presente a mi conciencia, sobre sus posibles relaciones con otros seres, inclusive, sobre el “sentido” último de esta presencia. (Herrera, 1986, p.65).” Presencia que se da en la evidencia de la objetividad intencional que en el ego trascendental constituye su propia experiencia lo que es el ser y ser dado. Por ello, la trascendencia es la que justifica el proceso inmanente del yo trascendental, capaz de alcanzar el mundo, que si bien no se encuentra en la esfera de su ámbito, y que sin embargo el propio conocimiento trascendental, trasciende el mundo en sus esencias.

Asimismo, el concepto de intencionalidad en E.H., lo presenta de una manera nueva que se da a partir de la *cogitatio*, desde las *Investigaciones Lógicas I* (1929) se descubre en la inmanencia los contenidos reales de la conciencia, es decir todos los objetos intencionales quedaban fuera. Bajo esta concepción se encuentra que el pensamiento filosófico husserliano es fiel a la distinción de los conceptos tradicionales de inmanencia y trascendencia.

En la nueva concepción filosófica de la fenomenología se da con el descubrimiento de la subjetividad en *Ideas I* (1992). Aquí las nociones de inmanencia y trascendencia no dividen los objetos, sino que se dan en la unidad de la donación absoluta a través de las vivencias que se realizan en el yo trascendental, y se descubre la reducción de la trascendencia en la inmanencia, sin que la primera pierda su carácter de alteridad. (Cfr. Herrera, 1986, p.66).

b) “Son imágenes que llevo conmigo a todos lados, (...)”

<<Podemos pensar que los personajes son fragmentos de memoria que habitan el espacio de un No Lugar inevitable y en movimiento, perdidos éstos en la complejidad de lo entendido, pero conscientes de que su espíritu camina en la ambivalencia de un mundo doble, es decir, ese eterno opuesto (luz-oscuridad) que construye nuestra consciencia de una realidad verificada a partir del orden que nos da el lenguaje del deseo y su relación con la inmensidad invisible del Ser>>.(R.M., 2009, septiembre, p.3).

Desde que E. H. empezó a desarrollar su pensamiento filosófico como reflexión fenomenológica se encuentra en sus obras de *Investigaciones Lógicas I*(1929) que la intencionalidad está al centro del desarrollo epistemológico de los contenidos mentales o actos intencionales. De ahí parte del concepto de intencionalidad a la manera como lo aplica Francisco Brentano (*Psicología*, 1946) en los fenómenos psíquicos, como aquéllos que contienen intencionalmente un objeto. En donde sobresalen dos caracteres importantes: 1º lo objetivo conocido, 2º la relación de la conciencia.

Sin embargo, más adelante en su desarrollo filosófico el concepto de Intencionalidad (Cfr. Husserl, 1992), no sólo se limitará a un realismo descriptivo a la manera de su maestro F. Brentano, sino que trasciende su reflexión fenomenológica al fundamento de las vivencias o experiencias conscientes del sujeto, y que se realizan en el flujo correlativo entre noesis y el *nóema*.

En la obra de *Investigaciones Lógicas I* (1929), emerge el concepto de intencionalidad como en la interdependencia del objeto experimentado por el sujeto. En R.M. la noción trascendental es lo que caracteriza el objeto de su obra en esta relación a lo experimentado en su infancia. En *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1992), la teoría de la intencionalidad parte de la distinción entre contenido real e ideal. Y es aquí donde E.H. propone dos modos de entenderlos la *noesis* como hecho mental y el *nóema* como contenido de este hecho, pensamiento o vivencia. (Cfr. Husserl, 1992, §84-99.)

Es por ello que en la fenomenología trascendental, lejos de la psicología descriptiva, hay una tentativa resuelta de interponer un dominio trascendental-fenomenológico de leyes necesarias entre lo empírico verdadero y lo ideal (Cfr. Moran,

2000, p.44). Edmund Husserl destaca en *Meditaciones Cartesianas*(1931) la intencionalidad como el aspecto comunitario o de la intersubjetividad, una intencionalidad condicionada desde el ‘mundo de la vida’ (Cfr. López Sáenz, 2001, pp.251-253)³. Se puede decir que en la intencionalidad en E.H. se encuentra una parte real y una ideal, de lo cual se descubre que se presenta como un modo trascendental (ideal), pero afianzado en lo real.

De esta forma, la intencionalidad epistemológica en R.M. la identificamos con el mismo sujeto trascendental que cumple la acción del conocer, percatarse de ese mundo en el cual estuvo y está insertado, es el “yo trascendental con el sujeto de carece y hueso de dicho mundo” (Merleau Ponty, 1993, nota 34 a pie de página). Su conciencia desde el flujo de sus vivencias, percepción interna y representación en sus obras. Asimismo, lo que nos propone E. H. en su método fenomenológico, lleva a experimentar al mundo tal cual es, y es por medio de las vivencias, del retorno sobre sí mismo, que es como un querer: “(...) igualar la reflexión a la vida irrefleja de la conciencia. (Merleau Ponty, 1993, p.15).”

c)“(...) por eso la nostalgia es para mí, tan importante, es la añoranza de volver a la esencia”

La génesis de vivencias en R.M. ha ido marcando su proceso creativo ascendente, como imágenes interiores que le han dado trascendencia a su obra, la intencionalidad en él tiene que ver con todo aquel proceso físico, psicogenético, intelectual y experiencial humano que lo ha llevado a enriquecer sus obras y le han dado el toque original y *sui generis* de su trabajo como artista contemporáneo.

Asimismo, este flujo de vivencias en R.M., tiene que ver en particular con las intuiciones surgidas en su producción artística:

³López Sáenz, C. (2001), expresa que “Es evidente que la subjetividad trascendental no tiene sentido sino como intersubjetividad trascendental y que ésta, a su vez, es interrelación entre sujetos constituidos pero también constituyentes.” Y más adelante también: “Si el yo trascendental es el constituyente, intersubjetividad trascendental será aquella que reconozca a los otros como realidades constituidas y constituyentes a la vez”.

Sí, yo me considero un artista intuitivo, que se desnuda ante sí mismo sólo con el objetivo de captar la esencia del ser; yo mismo soy un objetivo para mí mismo y lo digo abiertamente, no me crea problema que a través de mí pueda reflexionar de mí y del ser colectivo. Siempre hablo del inconsciente colectivo, no es que sea yo sino que es el retrato del ser colectivo a través del espejo que son los personajes. (R.M., 2010, p.83)

Que tienen relación con sus sensaciones, estados de ánimo, sus experiencias conscientes e inconscientes proyectados en sus trabajos. Y como él lo manifiesta en todo este proceso se siente “más tranquilo y con fluidez creativa y profesional. (R. M., 2010, p.81)” Sin embargo su origen, su esencia, no siempre han sido una constante en su trabajo como él mismo lo expresa: “Tiene que ver con mi esencia que, de alguna manera, había perdido en este proceso de viaje a Europa, que suele pasar, porque uno va a buscar sus demonios y a entenderlos. (R.M., 2010, p.81)” Recuperando esas vivencias como correlativos circunstanciales de la vida, que de la misma manera le surgen imágenes, recuerdos, sensaciones y sentimientos de nostalgia que a lo largo de los años han forjado de significado a sus obras: “Ir a España y encontrar mis demonios hizo consciente esa temática dura, complicada y difícil, porque enfrenta mucho más al interior, el espejo es mucho más marcado en quien lo mira. (R.M., 2010, p.82).”

Es por medio de la intuición que R.M. ha captado la esencia de su proyección artística, al relacionarlas intencionalmente con el contenido esencial de sus vivencias significativas, que para él ha sido un camino para develar el sentido del ser y de la vida, asumiendo una actitud crítica axiológica para llegar a la esencia de la misma obra del arte contemporáneo, en donde el ser consciente de sí mismo ha sido en el flujo de vivencias, percepciones internas por medio de sus intuiciones, las cuales ha enfocado a la representación expresa plasmadas en sus proyectos artísticos.

La importancia de la dimensión intencional en el hombre se afianza en su vida plena del espíritu, capaz de entablar una relación profunda y significativa con las cosas: “La intencionalidad permite a la conciencia abrirse al mundo y situarse en los caminos (...) Contra la filosofía digestiva del empiriocriticismo y el neokantismo contra todo ‘psicologismo’, Husserl nunca se cansa de insistir en que las cosas no pueden disolverse en la conciencia. (...) Esta necesidad que tiene la conciencia de existir como conciencia

de otra cosa distinta de ella es lo que Husserl llama ‘intencionalidad’. (Moreno, 2010, II, p.96).”

También como lo indica Oesterreicher en *Five in search of Wisdom*: “(...) *Contrariwise, intentionality is luminous, does justice to the world, and establishes a dialogue between subject and object.* (Oesterreicher, 1967, pp.60 y 61).”⁴, mismos elementos que se manifiestan de una manera clara y particular en R.M. y su proyección artística en la técnicas del dibujo, el grabado, la plástica y las instalaciones-sonoras.

2.1 La epojé, punto de partida en el proceso creativo de Rubén Maya

A veces pienso que yo podría hacer arte bonito y suave y ganar así mucho dinero, pero no, no me interesa ese camino, prefiero abrir las ventanas y observar la reacción de los que entran en ellas. (R.M., 2007, noviembre, p.26).

Desde que E.H. empezó a desarrollar su pensamiento filosófico como reflexión fenomenológica se encuentra en su obra de *Investigaciones Lógicas I* que la Intencionalidad está al centro del desarrollo epistemológico de los contenidos mentales o actos intencionales, asimismo en el método fenomenológico se habla de tres momentos claves de la intencionalidad que se complementan entre sí en el proceso del desarrollo del conocimiento, (Cfr. Husserl, 1992, §27-32):

1º La epojé que es poner todo entre paréntesis o suspensión de todo juicio, sobre la naturaleza trascendental de la cosa conocida

2º la reducción fenomenológica como reconducción de todos los datos tanto sensibles como inteligibles, para llegar a la unidad de su esencia, aquello que la cosa es y se presenta como evidencia.

3º La constitución que es dar sentido a aquello que se presenta como esencia.

⁴ La traducción es nuestra: (...) Contrariamente, la intencionalidad es luminosa, hace justicia al mundo y establece un diálogo entre el sujeto y el objeto.

Es en este tercer momento de “dar sentido” que el pensamiento husserliano habla de dos componentes en la donación de sentido constituido por la conciencia: la *nóesis* como componente subjetivo que son los actos de la conciencia que fundan la unidad de su objeto y que le dan sentido en la vivencia, y el *nóema* como componente objetivo de sentido constituido por la conciencia.

Esta reflexión filosófica se identifica análogamente en R.M., y se descubren dos momentos claves de la epojé o puesta entre paréntesis que se relacionan entre sí y tienen que ver con su proceso creativo:

1º Circunstancias de familia que lo llevan lejos de su origen huimilpense.

A propósito de las circunstancias históricas en la enseñanza académica en las aulas queretanas Juan Antonio Isla Estrada, refiere:

(...) en donde por varias décadas dos maestros impusieron su estilo, su forma de captar las formas, su inamovible criterio: “clasicista”. (...) ¡Ay de aquél que se atreviera a intentar otras cosas que no fueran los típicos retratos, paisajes y bodegones! Generosos y con talentos, pero demasiado académicos, omnipotentes, tradicionalistas en extremo. Y, algunos de ellos, hasta celosos de sus pupilos. Quienes osaron por la ruptura tuvieron que salir de las aulas escolares y trabajar en sus propios talleres o integrarse (...) (Isla Estrada, 2010, abril, p.3).

Lo anterior es sin menoscabo a la admiración del trabajo excelente de artistas queretanos que desde su impronta tradicional son reconocidos a nivel nacional e internacional.

Cada artista tiene su propia perspectiva. Algunos experimentan desde la vanguardia, intentan conceptos alternativos (como las instalaciones de Rubén Maya); otros, quieren conservar su ‘paleta limpia’, sin contaminar colores, sin caer en parámetros de corrientes plásticas ajenas o temas escabrosos y hasta obscenos (como el actual descarnado realismo europeo). Hoy el movimiento de las artes visuales en Querétaro, es un fenómeno, pero apenas se empieza a notar, se empieza a escribir (muchos de los artistas mencionados hoy exponen en el extranjero). Apenas son

estos los primeros trazos para un lienzo en blanco. (Isla Estrada, 2010, abril, p.3).

En la misma línea de crítica del arte queretano también lo expresa el actual (2011) director del Museo de la Ciudad, Gabriel Hörner en cuanto a exposiciones de artistas queretanos que se han presentado en Querétaro: “Muchas de las obras poseen un fuerte sabor local, reacias ellas a la renuncia a la identidad que implica gran parte del arte de hoy. (Hörner. En Línea)”.

Por su parte, R.M., expresa: “(...) mi intención es estar dentro de la vanguardia; por eso me atrevo y busco, aunque no soy considerado un artista ultra vanguardista, estoy entre la tradición y la vanguardia. (R.M., 2010, p.83).”

2º La experiencia que se relaciona y tiene que ver en particular con su estancia en España, cuya experiencia la identifica como una “catarsis” o purgación de su proyección artística.

Me encuentro con mayor claridad de lo que estaba antes acerca de lo que quiero pintar y proyectar dentro del medio plástico nacional e internacional que si no me hubiera ido a Europa. Hoy vengo con conciencia y claridad de objetivos de lo que quiero proyectar. (R.M., 2010, p.82).

Cuando E.H. habla de la epojé la identifica como las “Miradas del espíritu” o “rayo visual” (Cfr. Husserl, 1992, §92), que en R.M. se encuentran análogamente como un descubrimiento del significado y el sentido de sensaciones clarificantes de ideas y conceptos de los que ha tomado conciencia de intencionalidad intuitiva y significativa, que se han dado en su proceso creativo, desde su propio centro interior y que se proyectan a través de su trayectoria como artista contemporáneo queretano en lo conceptual de su obra.

A partir de la experiencia adquirida en años de investigación visual, el artista busca emular la piel lumínica y dar paso al Ser-Luz y así construir mediante la confrontación esculto-lumínica, un recurso de

intencionalidad para la sublimación del pensamiento-deseo. (R.M., 2009, septiembre, p.3).

Ya en los inicios de la reflexión husserliana en la *Idea de la Fenomenología*(1982) en la lección primera, habla de dos actitudes:

1ª La actitud intelectual natural

2ª la actitud intelectual filosófica o reflexiva.

Ambas son actitudes espirituales en el modo de conocer, de la primera dice: “En la actitud espiritual natural estamos vueltos, intuitiva e intelectualmente, a las cosas que en cada caso nos están dadas (y que nos están dadas –aunque de modos diversos y en diversas especies de ser, según la fuente y el grado del conocimiento- es algo que pasa por cosa obvia). (Husserl, 1982, p.25).” Esta actitud conlleva errores y contrasentidos para el modo de conocer, pues está afianzada en un realismo ingenuo que se olvida de su relación con la conciencia. Para lo cual es necesaria la segunda actitud, que sólo se va a dar por medio de la ciencia de la Fenomenología, la cual “designa un método y una actitud intelectual: la actitud intelectual específicamente filosófica (...) (Husserl, 1982, p.33)”

Actitudes que se identifican en el proceso creativo de R.M., quien ha realizado un itinerario intelectual en la búsqueda conceptual de sus creaciones artísticas.

Y si el cambio de la actitud natural a la actitud fenomenológica estaba dado en Husserl, metódicamente, por medio de la epojé, en el ámbito estético, podemos, por analogía, realizar un cambio metódico de actitud por medio de una epojé estética. De hecho, aunque Husserl no hable propiamente de una epojé estética, se aproxima demasiado, y además considera que el proceder artístico es semejante al proceder fenomenológico, pues ambos se hacen a un lado la actitud natural, se pone entre paréntesis dicha actitud. (Chávez, 2005. En línea).

Esta ciencia de la Fenomenología da la marcha gradual del saber, como lo dice Wilhelm Szilasi: “(...) el sistema de la fenomenología vuelve comprensibles los pasos mediante los cuales la aprehensión ingenua, natural es conducida –en Husserl, por cierto, siguiendo el hilo conductor de las reducciones y reflexiones- hasta las intelecciones filosóficas puras. (Szilasi, 1959, columna 162).”

Por ello, el modo como E.H. comienza a desarrollar el concepto de intencionalidad parte de la distinción de los objetos materiales de su significado (Husserl, 1931, Meditación 2 §14, p.77). En particular, como ya se ha hecho referencia anteriormente de la intuición sensible a la intuición categorial, donde se descubre el significado propio y verdadero del hecho intencional en el hombre, que descubriendo las esencias puede llegar a las ‘cosas mismas’, a su significado más profundo, a través de la *epoché* o puesta entre paréntesis del mundo experimentado. Siendo el desdoblamiento del propio conocer, en el *yo trascendental*, que teniendo su fundamento mismo en la experiencia concreta se conoce a sí mismo. (Cfr. Husserl, 1992, §31, pp.69-77).

El sujeto trascendental se descubre como ser ubicado e insertado en el mundo, pero que a través de la *epoché* o esta ‘mirada del espíritu’, se asombra ante el mundo, y es desde donde se trasciende hacia su propio mundo interior. Como subraya Merleau Ponty que el trascendental de E.H. no es a la manera kantiana como filosofía mundana, ya que ésta utiliza nuestra relación con el mundo, como motor de la reducción trascendental, y hace que el mundo sea inmanente al sujeto, en lugar de asombrarse y concebir al sujeto como trascendencia hacia el mundo. (Cfr. Merleau Ponty, 1957, Prólogo p.XII).

En la *epoché* es el paso previo a la reducción: en la primera se descubre la subjetividad y su intencionalidad; en la segunda superando la actitud natural, penetra en la trascendencia de lo subjetivo, descubriéndose el *yo trascendental*, capaz de tomar posesión reflexiva del mundo que lo rodea. Por ello, “La intencionalidad permite a la conciencia abrirse al mundo y situarse en los caminos. (...) Contra la filosofía digestiva del empiriocriticismo y el neokantismo, contra todo ‘psicologismo’, Husserl nunca se cansa de insistir en que las cosas no pueden disolverse en la conciencia. (Moreno, 2000, I, p.95).” Analógicamente como elementos de reflexión que sobresalen en la experiencia artística y que se proyectan en la obra creativa y estética de R.M.

2.2 La Nóesis, como proceso de ingenio creativo-intelectual proyectado en las obras de Rubén Maya

Desnudándome totalmente en cuanto a la parte de la intuición, pero con la parte estructural a través de la investigación y soporte teórico que va a guiar, aunque no bajo sus reglas, esa intuición. (R.M., 2010, p.80).

Para entender más claramente la *noesis* y el *nóema*, E. H. amplía el concepto de intuición en la *Sexta de las Investigaciones Lógicas* (Cfr. Husserl, 1985, § 40 al § 52, pp.693-717), que lleva por título “Sensibilidad y entendimiento”, es decir de la intuición sensible o empírica y de la intuición categorial o intelectual.

Los define de la siguiente manera: “Podemos caracterizar, en efecto, los objetos sensibles o reales como objetos del grado inferior de toda intuición posible y los categoriales o ideales como objetos de los grados superiores.(Husserl, 1985, §46, p.705).” Tanto la intuición sensible como la categorial se conllevan una a la otra, la primera como el soporte y la segunda como aquella que cumple al acto de conocimiento en la búsqueda de las esencias de las cosas, y es donde se encuentra la unidad de sentido del mundo que se experimenta y que circunda la propia vida.

Por ello, la *noesis* o el acto de conciencia, es uno de los aspectos del conocimiento que explica E. H., en cuanto que la conciencia es una realidad, un complejo de actos psíquicos que constituyen un verdadero devenir en donde la vivencia no se refiere sólo a su objeto, sino también a sí misma y, por lo tanto, al conocimiento de sí. Así, la conciencia no es realmente constituida de sonidos y colores, sino de sensaciones y de actos en donde las cosas mismas, en su esencia aparecen; y es por ello que la función de la *noesis* es de que:

(...) animando lo material y entretejiéndose en continuos y síntesis múltiplemente unitarios, originan una conciencia de algo de tal suerte que puede una conciencia objetiva de la objetividad ‘darse a conocer’ coherentemente, ‘comprobarse’ y determinarse ‘racionalmente’. (Husserl, 1992, § 86, p.207).

En toda vivencia o actos intencionales se dan gracias a sus elementos *nóéticos*, los cuales apuntan a la cosa misma en la conciencia:

Elementos nóéticos semejantes son, por ejemplo: el dirigir la mirada el yo puro al objeto ‘mentado’ por él, en virtud del dar sentido, al objeto que ‘tiene en la mente’; aprehender este objeto y fijarlo mientras que la mirada se vuelve a otros objetos que se han hecho presentes al “mentar”; análogas operaciones de explicitar, referir, juntar, tomar posición variadamente en el creer, conjeturar, en el valorar, etc. Todo esto cabe encontrar en las respectivas vivencias, por variada que sea su estructura y mudables que sean en sí.(Husserl, 1992, § 88, p.213).

Aquí la *noesis* tiene su correlativo en el contenido del *nóema*, el cual será desarrollado en el segundo capítulo de esta reflexión teórica, aplicado a la obra de R.M.

Análogamente para R.M. su proyección artística desde su obra está relacionada con la intuición estética que tiene que ver con la parte intelectual y teórica a través de la investigación temática y formal y el estudio conceptual que ha dedicado a cada uno de sus trabajos y proyectos artísticos en los cuales trabaja y por los que se ha dado a conocer, la propuesta es un nuevo lenguaje visual de contenidos conceptuales iconográficos de acorde a la sociedad contemporánea del siglo XXI.

Asimismo afirma: “(...) siempre me interesarán y buscaré los temas que confrontan, que trasgreden, (...). Uno de mis principios es buscar la confrontación y la reflexión a través de la fuerza de los personajes, aunque se suavicen en la parte constructiva. (R.M., 2010, p.82).”

Consecuentemente R.M. es un artista nato, ha sido reconocido desde niño en concursos a los cuales ha participado, sin embargo no se fía de sus cualidades genéticas como artista, como él lo expresa:

La inspiración para mí no existe. Creo que cualquier artista profesional coincide en que la inspiración no existe, lo que existe es la concentración, el trabajo y la constancia, y sobre todo trabajar todo el tiempo. Comienzo un proyecto como si fuera una tesis, preguntándome si el tema va a tener una unidad temática, me informo, veo y leo. Me meto al estudio, me desnudo y busco la recopilación de elementos con los cuales voy a saber pintar o dibujar, lo que importa es la habilidad para recopilar objetos, armar y relacionarlos con el tema o la reflexión y la habilidad para proyectar ese objeto, y no necesariamente debe ser hecho por el artista.

Es muy importante justificar tu reflexión conceptualmente a través de un texto para poder comenzar a trabajar. (R.M., 2010, p.83).

Como él mismo lo reconoce, “(...) el talento siempre va a ser el mismo. Es un proceso distinto del proceso creativo, ahora ya no es meterte a un estudio y ponerle pintura a una tela. Yo uso las dos cosas, desde encerrarme en el estudio a pintar el lienzo hasta este proceso de recolectar, armar y proyectar elementos. (Rubén Maya, 2010, p.83)”. En esta misma perspectiva, E.H. dirige en 1907, una carta al poeta, dramaturgo, narrador y ensayista austriaco Hugo Laurenz August Hofmann von Hofmannsthal, donde le muestra su interés por la reflexión estética del artista y su arte:

“El enigma sólo es solucionable si nos situamos sobre su suelo, si tratamos todo conocimiento como cuestionable y con ello no aceptamos ninguna existencia como predada. (...) El artista que “observa” el mundo para alcanzar desde él, para sus fines, conocimiento de la Naturaleza y del Hombre, se comporta respecto del mundo de forma parecida a como lo hace el fenomenólogo. (...) Por tanto, el mirar fenomenológico es asociado de cerca al mirar estético en el arte ‘puro’; sólo que, claro está, no es un mirar para gozar estéticamente, sino ante todo para indagar con vistas a conocer y constituir constataciones científicas de una nueva esfera (la filosófica). (Moreno, 2000, I, pp.63 y 64).”

Por ello, al contemplar la obra de R.M., lo que sobresale son los aspectos antropológicos de la existencia humana en el nivel de la *psiqué*, que se proyectan entre el misterio y lo enigmático del ser humano, como lo expresa:

A partir de la experiencia adquirida en años de investigación visual, el artista busca emular la piel lumínica y dar paso al Ser-Luz y así construir, mediante la confrontación escultórica lumínica, un recurso de intencionalidad para la sublimación del pensamiento-deseo.

Al explicar su propuesta señala: <<Podemos pensar que los personajes son fragmentos de memoria que habitan el espacio de un No lugar inevitable y en movimiento, perdidos éstos en la complejidad de lo entendido, pero conscientes de que su espíritu camina en la ambivalencia de un mundo doble, es decir, ese eterno opuesto (luz-oscuridad) que construye nuestra consciencia de una realidad verificada a partir del orden que nos da el lenguaje del deseo y su relación con la inmensidad invisible del Ser>>. (R.M., 2009, septiembre, p.3).

“Soy un Artista”, así se le escucha decir a R.M., y así lo ha demostrado a través de los años de producción artística, al mismo tiempo que ha sabido cultivar la semilla de dones genéticos con los que la naturaleza lo ha dotado (beneficiado), ya que ha buscado estar en sintonía con la cultura contemporánea de finales del Siglo XX y principios del Siglo XXI, formándose intelectualmente tanto en instituciones nacionales como internacionales en las artes visuales y plásticas, por lo cual ha sido reconocido en toda su trayectoria artística, no solo en México, sino también en EE.UU., Europa y Asia. Dichas experiencias que lo han llevado a enriquecerse y enriquecer con sus intuiciones artísticas el mundo del arte contemporáneo.

En lo más reciente de mi obra, me importa más lo que está atrás de la mirada: esa serie de sensaciones y conocimientos que vienen de lo invisible. Ocupo el sonido y la vibración como elementos que cobijan, son cantos, tibetanos, sonidos oscuros, voces del Huimilpan prehispánico destinados a abrir los canales de todo aquel que quiera conectarse con su interior y encontrar su parte oscura, sus sombras. Jugando con la luz y la oscuridad, busco un efecto óptico que cambie la percepción del espectador para que se asome a submundos donde puede aparecer la locura, el miedo, el deseo... etc. (R.M., 2007, noviembre, p.11).

De la misma manera en su trayectoria artística ha sido miembro de jurados en programas como FONCA, CONACULTA, CONECULTA; ha impartido Cursos en diversas entidades del territorio mexicano, como de los EE.UU.; ha recibido hasta el momento 8 Premios nacionales y 4 internacionales así como Distinciones, Preseas y Becas para su formación, y ha realizado 75 exposiciones individuales y más de 110 colectivas; y se ha desempeñado como Maestro de Grabado en la Academia de San Carlos de la UNAM, en la Cd. de México, todas ellas experiencias *nóéticas* que lo han enriquecido como artista⁵.

En el ramo impreso tanto periódicos y revistas le han publicado entre los que se encuentran: *El Universal, La Jornada, El Heraldo, El Sol de México, Uno más Uno* y *El*

⁵ Al respecto se puede consultar página Web del Maestro Rubén Maya, disponible: www.rubenmaya.com

Día; Comunicación Visual 2 y 3, del Centro de Desarrollo de la Comunicación Visual; *Revista Fahrenheit Arte Contemporáneo*, *Revista Omnia* 18 y 20, UNAM; *Plural*, *Revista Cultural de Excelsior* 239; *Tierra Adentro* 49. También ha publicado las carpetas gráficas ‘Divertimento con huapango’ y ‘Cielos sin memoria’, ediciones Cuahnectepetl. En esta misma línea, en Querétaro: Revista ‘*lado por lado*’; Suplemento de Arte en el periódico ‘*Magazine*’; periódico *Diario de Querétaro*, en suplemento dominical “*Barroco*”; y en ‘*ASOMARTE*’ folleto de información turística y de eventos culturales de la Secretaría de Turismo y del Instituto Queretano de la Cultura y las Artes del Gobierno del Estado de Querétaro; “Estudio y obra de artistas mexicanos” (2011) presentado con motivo del XXII aniversario del Museo de Arte de Querétaro; también en publicaciones de la Galería de Arte DRT, entre otros.

De lo anterior, se descubre que R. M., es un artista que pone muy en alto sus raíces queretanas y huimilpenses con su propuesta plástica para el arte contemporáneo de principios del siglo XXI.

Por lo tanto desde el desarrollo de este segundo capítulo, y de esta perspectiva de análisis fenomenológico se constata que el concepto de intencionalidad husserliano se puede considerar como punto de partida para la comprensión y reflexión de los procesos creativos de R.M. y su proyección artística. Donde sobresale que la Intencionalidad vivencial ha sido clave central en el proceso creativo de la obra del artista visual huimilpense, desarrollado desde la filosofía de E.H. desde las “vivencias” y “nostalgia” como “añoranza de volver a la esencia” que han marcado los procesos creativos desde sus orígenes de su tierra natal Huimilpan, Querétaro; la *epojé* desde su origen filosófico husserliano “poner entre paréntesis” aplicado desde la *kátarsis* de experiencia personal en España la cual ha sido un parteaguas en su proyección estética; *nóesis* como proceso cognoscitivo sobresale su formación teórica práctica plasmada en su universo estético de sus obras expuestas a través de su proyección artística desde el dibujo, la plástica, el grabado, y las instalaciones-sonoras, intervenidas por él mismo.

VI. CAPÍTULO 3

3. EL NÓEMA, COMO CLAVE CONCEPTUAL EN LA OBRA DE ARTE DE RUBÉN MAYA

La transformación y la deformación, las afectaciones del alma, los demonios internos que afectan al hombre contemporáneo, (...). (R.M., 2008, junio, p.3).

Si en las *Ideas I* la *nóesis* es el acto de la conciencia en su aspecto real, el *nóema* es aquello que es presente a la conciencia como apertura de contenidos de pensamientos o vivencias del sujeto.

La percepción, por ejemplo, tiene su nóema, en lo más bajo de su sentido preceptivo, es decir, lo percibido en cuanto tal. Igualmente tiene cada recuerdo lo recordado en cuanto tal, justo como suyo, exactamente como está “mentado”, como es “consciente” en él; a su vez, el juzgar, lo juzgado en cuanto tal; el agrado, lo grato en cuanto tal, etc. Dondequiera hay que tomar el correlato noemático, que aquí se llama “sentido” (en una significación muy ampliada), exactamente así como está “inmanente” en la vivencia de la percepción, del juicio, del agrado, etc., es decir, como, si preguntamos puramente a esta vivencia misma, nos es ofrecido por ella. (Husserl, 1992, § 88, pp.213 y 214).¹

Asimismo la *nóesis* como actitud fenomenológica y comunicación concreta de la sensación, lleva a preguntar, dice E. H.: “¿qué es ‘lo percibido en cuanto tal’, qué elementos esenciales alberga en sí como nóema de esta percepción? (Husserl, 1992, § 88, p.215).” Y él mismo responde:

¹ El énfasis es nuestro.

Obtenemos la respuesta entregándonos puramente a lo dado esencialmente; podemos describir “lo que aparece en cuanto tal”, fielmente, con una evidencia perfecta. Sólo otra manera de expresar lo mismo es decir: describir la percepción en su aspecto noemático. (Husserl, 1992, § 88, p.215).

Es decir su “precepto en cuanto tal”, por ejemplo: “este árbol en flor que está ahí en el espacio”, que es “(...) justo el correlato inherente a la esencia de la percepción fenomenológicamente reducida. (Husserl, 1992, § 90, también § 93, p.226).” Pero, cabe aclarar que los correlatos *noemáticos* se dan diferentemente en la percepción, la fantasía, la imaginación reproductora, el recuerdo, etcétera:

En un caso está lo que aparece caracterizado como “realidad en persona”, en otro caso como ficción, en otro como representación mnémica, etc. (...) como algo inseparable de el/lo como algo necesariamente inherente a ello en correlación con las respectivas especies de vivencias nóéticas (Husserl, 1992, § 91, p.221).

En las vivencias concretas y fundadas de la experiencia estética y procesos creativos de R.M., se encuentran en unidad tanto las *noesis* como los correlatos *noemáticos*, porque: “(...) no hay ningún componente nóético sin un componente *noemático* que le corresponde específicamente (...). (Husserl, 1992, § 93, p.226)”, por lo que no se pueden entender la obra del artista visual huimilpense, sin su experiencia vivencial y proceso intelectual estético, ya que su obra es una proyección de sí mismo, y de la conciencia colectiva del ser plasmados en su arte.

De esta manera, “hemos de tener permanentemente presente que con Husserl descubrimos que toda producción de un objeto por un sujeto es intencional, y que toda recepción de tal objeto por un sujeto es también una actividad intencional. Es recíproca esta intencionalidad, cuando es estética, funciona como criterio y garantía de la obra de arte. (Barcia, 2001. En línea).”

Por lo que se infiere que la carga conceptual del *nóema*, análogamente se traduce como objeto, signo, ícono, símbolo resumido como código conceptual en la

reflexión estética de R.M. De la misma manera se descubre en el artista visual huimilpense los correlatos intencionales de la *nóesis* y de los *nóemas* en su producción artística como fusión en su proceso creativo, conceptos filosóficos que conducen a una reflexión hermenéutica-fenomenológica de su obra.

El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. Sin embargo, ninguno de los dos es por sí solo el sostén del otro, pues el artista y la obra son cada uno en sí y en su recíproca relación, por virtud de un tercero, que es lo primordial, a saber, el arte, al cual el artista y la obra deben su nombre (Heidegger, 2005, p.37).²

3.1 El *nóema* de objeto a signo³

¡Volver a las cosas mismas! Es un retorno reflexivo a los actos intencionales que dan sentido a los objetos constitutivamente (Chávez, 2005. En línea).

Análogamente en la producción estética artística de R.M., el objeto tiene el carácter de cosa que es lo primero con que se tropieza al enfrentar su obra de arte. Se pregunta Martin Heidegger: ¿Es entonces la obra una mera cosa o algo más? Es indudable que la obra es algo más que una simple cosa, pero en el lenguaje heideggeriano, se considera que es de todos modos necesario aclarar en qué medida participa la obra de la naturaleza de la cosa. Se hace observar que la interpretación sobre el ente la que ha alcanzado el mayor predominio es la de la unión de materia y forma porque se ha derivado del análisis del útil, muy próximo a la representación humana, puesto que el útil es creación, de ahí que la cuestión es discernir las diferencias esenciales y los puntos comunes entre la cosa, el útil y la obra de arte (Cfr. Heidegger, 2005, pp.51-53).

² Solamente se toma en consideración la primera parte de la obra sobre el “Arte”.

³ El signo como representación material de una cosa, dibujo, figura o sonido que tiene un carácter convencional, puede ser escrito, acústico, táctil; y sí es posible que estas vías actúen en conjunto en la percepción y en la intelección.

Heidegger conecta con esta opinión ontológica previa al preguntar por el carácter cósmico de la cosa. Distingue tres modos de concebir la cosa desarrollados por la tradición: es portadora de propiedades, es unidad de una multiplicidad de sensaciones y es materia formada. Sobre todo el tercero de estos modos de concepción, según materia y forma, tiene algo inmediatamente convincente, porque sigue el modelo de la producción por medio de la cual se realiza una cosa que sirve a nuestros fines. (Sobre Gadamer. En Línea).

En *Arte y Poesía*(1958), Heidegger, se vuelve a preguntar: Pero ¿cómo explicar ese carácter "representativo" de la obra? ¿Qué es aquello que la obra de arte revela?, responde, para que estas preguntas encuentren una respuesta, no hay otro camino que situarse ante una obra de arte concreta y esforzarse por escuchar lo que dice, adoptando un método que es el fenomenológico, puesto que consiste en describir sencillamente lo que tenemos delante; dichas preguntas se tratan de responder en esta reflexión filosófica sobre la obra de R.M.

Aunque en la práctica de descripción de la cosa u objeto heideggeriano, la descripción se mezcla con la interpretación, la fenomenología con la hermenéutica, el supuesto teórico es análogo al de *Ser y tiempo* (1928), donde toda ontología es fenomenología; sin embargo, tiene que ser descubierta, ya que siempre se oculta o disimula, de lo cual se le conoce con el concepto heideggeriano de “develar”, en donde el objeto o cosa habla por sí mismo. Por ello el objeto o cosa, su aspecto ontológico como ente mismo, desde el cual se entiende todo lo que puede ser materia de conocimiento intelectual o sensible, pero que no se reduce a ello, sino que la cosa u objeto hace referencia a cualquier sustantivo del que se pueda predicar, y debe ser ampliado de ente extenso a todo lo existente de facto o hipotéticamente, o sea, todo lo real o posible. Entonces, como consecuencia signo es la representación que un sujeto tiene de una cosa dada, como instrumento de información, conocimiento, comprensión de gnosis e intelección.



14) R.M. *El último adiós*. Litografía, 92 x 62 cm, 2007.

De ahí que el objeto o cosa estética que se manifiesta en R.M., como artista visual, el cual parte desde sus primeras producciones en las series de grabados, plástica, escultura y se ha consolidado y unificado en el arte de la Instalación de sus últimos 10 años, como una forma muy acorde con el arte de hoy, que se traducen como signos visuales artísticos, presentados desde el peso intelectual del investigador-esteta propios

del artista visual huimilpense, que los plasma en particular en las profundidades del ser mismo de la *psiqué* del ser humano.

De donde se descubre que los objetos estéticos en diferentes técnicas con las que él ha trabajado a lo largo de su proceso artístico, se han proyectado como materia de conocimiento intelectual y sensible, las cuales proyectan signos como medio de manifestación artística genuina, y que conlleva un mensaje desde los aspectos antropológicos de conciencia de sí mismo y su potencia de intelección hacia el receptor, el cual puede interpretar la obra desde la propia experiencia antropológica y de cosmovisión.

15) R.M. *Sueños de Permanencia XI*. Pastel sobre papel, 76 x 56 cm, 2007.



Se descubre que el signo estético en la obra de R.M. va enfocado particularmente en el aspecto de la percepción visual como antesala de información estética hacia sus obras, mediante metáforas en el estilo, forma y colores, y también acústica que no deja indiferentes a quien la contempla y experimenta. “Ahora me voy a lo tridimensional, agrego elementos del ambiente, es decir: oscurezco salas, uso sombras y luces proyectadas y sonido. (R.M., 2010, p.83).”



16) R.M. Instalación: *Ojos de Luz-Pensamiento*. Resina y pintura fluorescente, 1000 x 600 x 160 cm, 9 Personajes, 2008.

Para tener una visión más amplia que sirva de soporte reflexivo sobre el concepto de signo en el aspecto estético en la obra de R.M., se pueden citar algunas acepciones, entre ellas de:

Charles Morris, en *Fundamentos de la Teoría de los Signos* (1985. En línea), quien hace la división de la teoría de los signos en: sintáctica como aquella que estudia el signo en relación con otros signos; la semántica estudia los signos en relación con los

objetos a los que se pueden aplicar; y la pragmática estudia la relación entre los signos y sus intérpretes. Fue el primero en defender una estética semiótica y una definición de la

obra de arte en términos semióticos, expresando que el arte es el lenguaje para la comunicación de valores. En *Estética y teoría de los signos* identifica la obra de arte como el signo o la estructura de signos estéticos. Del mismo modo que un objeto sólo se convierte en vehículo de un signo en un proceso semiótico, “la obra de arte en sentido estricto sólo existe en un proceso de interpretación que se puede denominar percepción estética”. Interpretar un signo estético consiste en percibir valores en un signo icónico. Es decir, un signo estético es un icono que designa valores, por lo cual la diversidad de juicios ante una obra de arte es consecuencia del valor distinto que los espectadores le atribuyen.

Jan Mukarovsky, en *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte* (1948. En línea), dice: La obra de arte posee el carácter de signo. Esta eficacia de la relación entre el signo y la cosa simbolizada, es el rasgo fundamental e indispensable del signo simbólico. Asumió las tesis estructuralistas del Círculo de Praga y definió la obra de arte en su vertiente de hecho autónomo y social. La obra, en el aspecto físico, es un significante que remite a su significado dentro de una colectividad. El objeto físico deviene el significante de un signo porque surge en un contexto social y se recibe en este contexto.

A partir de los años sesenta, se empieza a utilizar la noción de signo de Ferdinand de Saussure en el ámbito de las artes plásticas, entre ellos se destaca a Roland Barthes (1965. En línea). Desde su reflexión quiere mostrar que la imagen, la representación del mundo natural, es también un signo, es decir, está inscrita en un sistema de significación, de lo cual significa dos cosas:

- que la relación con su significante es arbitraria (convencional), y
- que sólo significa por oposición a otros signos.

En *Elementos de Semiología* (Barthes, 1965. En línea), una de las aportaciones más importante de este pensador al análisis de los fenómenos culturales ha sido la

definición del concepto de connotación, cuyo origen se encuentra en la oposición denotación/connotación de Louis Trolle Hjelmslev. Según Barthes, el contenido primero de un signo es su denotación. El resto de contenidos que se puedan asociar a su forma pasa a formar parte de su connotación (por ejemplo, es convencional que un trono denote asiento y connote autoridad). La denotación de una imagen serían los objetos que reconocemos en ella y las relaciones espaciales que mantienen entre sí.

A quien se considera el padre de la Semiótica Fenomenológica, Charles Sanders Peirce (Cfr. Delladalle, 1996), dice que un signo es una relación entre tres elementos: el signo, su objeto y el intérprete. Cualquier cosa puede ser un signo: sólo hace falta que se pueda interpretar y que se utilice como signo. Según la relación entre el signo y el objeto; el signo puede ser un símbolo, que es cuando el intérprete es arbitrario; un índice, cuando la relación entre el signo y su objeto es causal; y un ícono, cuando la relación entre el signo y su objeto es de similitud.

Sin embargo, ¿cuáles son las condiciones de una interpretación correcta? ¿Cómo se puede establecer el intérprete si no existe ningún tipo de relación física o causal entre el signo y su objeto, ni tampoco convencional? Dos pueden ser las respuestas (Delladalle, 1996):

- Una que alude a la similitud: lo que parezca similar.
- La otra tiene que ver con las condiciones de la semiosis: cualquier cosa puede funcionar como signo, si se utiliza como tal.

Con lo anterior se percibe el doble juego metafórico de la imagen convertida en signo y del signo convertido, a su vez, en símbolo estético de la vida cotidiana.

Las anteriores reflexiones trasladadas a la producción artística en R.M., se pueden considerar que los signos se descubren a lo largo de su proceso artístico desde sus inicios estéticos cargados de metáforas arquetípicas, (se puede ver las *Series* de R.M., Cap. 1) desde las mutaciones de animales, personajes y hechos apocalípticos, cuerpos y rostros humanizados como contenedores y proyectores psíquicos y

espirituales, los ojos, jeringas, sangre, instrumentos masónicos, nubes, luz, obscuridad, fluorescencia, sonidos, soles, ruedas, serpientes, cruces, barcos, neblina, triángulos, construcción de edificios góticos, medias lunas, vibraciones, mantras, etcétera.

Ejemplo de ello son estas criaturas que provienen del universo creativo de Rubén Maya y que conviven de manera natural con disímbolos elementos: arcas, flechas, ángeles, objetos masónicos, jeringas, escaleras, etc. (Conzuelo, Instituto Mexiquense de la Cultura, Estado de México. Sin fecha)

Lo anterior se traduce en la relación implícita entre el objeto o la cosa y el signo en el proceso artístico de R.M., desde su reflexión estética como categorías teórico-conceptuales, rasgos indispensables que conducen hacia el aspecto de símbolo en su obra.



17) R.M. *Dreams and Mexican wishes*. Pastel sobre papel, 112 x 76 cm, 2007.

3.2 El *nóema* de signo a símbolo

Pero ¿qué es esto cósmico obvio que hay en la obra de arte? ¿O será inútil y confuso preguntar por qué la obra de arte encima de lo cósmico es además algo otro? Esto otro que hay en ella constituye lo artístico. La obra de arte es en verdad una cosa confeccionada, pero dice algo otro de lo que es la mera cosa. La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro, es alegoría. Con la cosa confeccionada se junta algo distinto en la obra de arte. (...) La obra es símbolo. Alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra de arte. Casi parece que lo cósmico en la obra es el cimiento en el cual y sobre el cual está construido lo otro y peculiar. (Heidegger, 2005, pp.40 y 41).

La palabra “símbolo” procede de un verbo griego que significa ‘unir’, así pues la obra de R.M. une al espectador con su obra que lo conduce a una conciencia reflexiva de sí mismo y del mundo que lo rodea y que experimenta.

El cuerpo es una máquina perfecta; a veces templo del espíritu, otra cárcel del alma, siempre vehículo que nos contiene el alma perdida. Yo soy yo, y mi circunstancia es el cuerpo en el que o desde el cual me tocó vivir. El cuerpo es identidad y otredad a la vez, propio y extraño, persona y pertenencia. El cuerpo, como el planeta en el cual vivimos, es sólo familiar sobre su superficie, ésta es la interfaz del humano. La cara y la piel, como la corteza terrestre, son el punto de encuentro de nuestra identidad, mientras que su naturaleza cubriente oculta las profundidades de lo ajeno y lo desconocido. (Argudin, Museo de Arte de Tlaxcala. Sin fecha).

El símbolo es la imagen, la figura, con que se representa un concepto moral o intelectual, por analogía o por convención, como representación de un concepto o idea perceptible por algún sentido. En términos de la fenomenología semiótica, el símbolo es un signo que, de acuerdo a la clasificación de Peirce, (Delladalle 1996), posee siempre una relación arbitraria entre significado y significante, a diferencia del ícono cuya

relación es de semejanza. Como consecuencia, el símbolo, en su forma más pura, es un espejo en donde las realidades arquetípicas pueden ser contempladas, estas realidades no son ajenas al hombre, y el símbolo le permite percibir las, establecer contacto y ser influido por ellas, como se descubre en la obra de R.M., que asocia el cuerpo con la espacialidad, donde los claroscuros de los grandes artistas plásticos del Renacimiento son trasladados a la gravitación de los espacios del arte de sus Instalaciones, donde la armonía y metáfora se conjugan, y se vuelcan como lugar sagrado de epifanías estéticas del artista visual huimilpense, quien no deja indiferentes a quienes contemplan su obra, y los conduce a la reflexión de sí mismos, y al aspecto de vivencias históricas del hombre contemporáneo. Por lo cual el símbolo es la forma de exteriorizar un pensamiento o idea, así como el signo o medio de expresión al que se atribuye un significado convencional y en cuya génesis se encuentra la semejanza, real o imaginada, con lo significado.

Se proyecta en la obra de R.M. el aspecto de símbolo que representan conceptos axiológicos. “Una imagen cumple una función simbólica cuando atribuye o transfiere una forma visual a un concepto. La característica más notable del símbolo icónico es la existencia de un doble referente: uno figurativo y otro de sentido. (Schara, 2009, p.210)”; el artista visual huimilpense como se ha dicho anteriormente utiliza signos a los cuales les ha dado el sentido simbólico desde su reflexión teórico-conceptual:

Todos mis personajes son espejos, y esos temas complicados y difíciles me interesa ponerlos en la mesa para que confronten y metan la espinita del por qué me da miedo, por qué me parece conflicto o porqué no me hace nada. (R.M., 2010, p.83).

Por su parte, Julián Gállego en *Visión y Símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (1972. En línea), dice que hoy se tienen miles de símbolos, acaso más que nunca, en una cultura predominantemente visual: signos que obligan a una permanente y ya definitiva traducción de una forma física a un contenido mental, con inmediatas consecuencias en la conducta social o individual.

Julio Casares Sánchez, en su *Diccionario Ideológico de la Lengua Española* (1942. En línea) escribe que "símbolo es objeto, animal u otra cosa, que se toma como tipo para representar un concepto moral o intelectual, por alguna semejanza o correspondencia", con mayor brevedad y exactitud.

Volviendo a la reflexión peirceana un símbolo es un representamen cuyo carácter Representativo consiste precisamente en que es una regla que determinará su interpretante, de donde se desprende que todas las palabras, frases, libros y otros signos convencionales son símbolos. Por lo que si un hombre hace un nuevo símbolo, es a través de pensamientos que envuelven conceptos, y desde el cual su significado crece, (Cfr. Deladalle, 1996). Por su parte, Aristóteles usa *Symbolon* en este sentido muchas veces en el *Peri Hermeneias* (Sobre la Interpretación), en el *Del Sophisticis Elenchis*⁴, entre otras obras. La palabra símbolo es polisémica, en consecuencia tiene una asombrosa variedad de significados según se trate de lingüística, semiótica, antropología, filosofía o la psicología, haciéndose más compleja de acuerdo al sentido que le dan una u otra tendencia disciplinaria de las épocas y los contextos en que se localiza su uso.

En este sentido en la producción artística de R.M. su obra se puede catalogar como polisémica simbólicamente, de donde se pueden extraer significados ontológicos, antropológicos, psicológicos, sociológicos, etcétera.

El lenguaje simbólico con el que Rubén Maya constituye su creación plástica resulta sumamente complejo al observador, ya que es un código cifrado que se entreteje con la conciencia primigenia de la humanidad, por tanto, conduce al espectador a reflexionar sobre esa parte prístina de su alma arcaica, le conlleva necesariamente a mirar y a encontrar dentro de sí lo que el creador desde afuera le ha mostrado que existe, de manera que no es posible permanecer pasivo frente a esta propuesta plástica que, aunque puede atemorizar a lo consciente, invita seductoramente a recordar los sentimientos y la historia de la Psique alojados en lo

⁴ Órganon, conjunto de obras de lógica escritas por Aristóteles y compiladas por Andronico de Rodas siglos más tarde.

inconsciente que se configura más allá de lo individual, en lo colectivo. (Olarte, 2011. En línea).

En cuanto al concepto de símbolo desde la antropología filosófica que ayudan a tener una visión más amplia de la obra de R.M., se encuentra:

Claude, Lévi-Strauss, en la Introducción a la obra de Marcel Mauss, *Sociología y antropología* (1979. En línea), escribe: “La cultura puede considerarse como un conjunto de sistemas simbólicos que tienen situados en primer término el lenguaje, las reglas matrimoniales, las relaciones económicas, el arte, la ciencia y la religión. Estos sistemas tienen como finalidad expresar determinados aspectos de la realidad social, e incluso las relaciones de estos dos tipos de realidad entre sí, y las que estos sistemas simbólicos guardan los unos frente a los otros.”

Clifford Geert, en la *Interpretación de las culturas* (1987. En línea), en la Descripción densa: “hacia una teoría interpretativa de la cultura, escribe que el concepto semiótica de la cultura es entendido como (...) sistemas en interacción de signos en interpretables que ignorando las acepciones provinciales, llamaría símbolos.” En el mismo texto, cuando trata la ideología como un sistema cultural, en una nota de pie de página afirma que en su exposición emplea "símbolo" en un sentido amplio que abarca todo acto u objeto físico, social o cultural que sirva como vehículo de una concepción.

Por su parte, Víctor Turner hace suya la descripción del *Concise Oxford Dictionary* (1999. En línea), y describe que el "símbolo" es una cosa de la que, por general consenso, se piensa que tipifica naturalmente, o representa, o recuerda algo, ya sea por la posesión de cualidades análogas, ya por medio de asociación de hecho o de pensamiento. Los símbolos que observó entre los *ndembu* eran empíricamente objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, gestos y unidades espaciales en un contexto ritual. Más adelante, define al símbolo por su función específica: es pues, una marca, algo que conecta lo desconocido con lo conocido.

También Ricardo Melgarejo *El universo simbólico el ritual en el pensamiento de Victor Turner* (1998. En línea) precisa que el símbolo es una fuerza en un campo de

acción social; es también un estímulo de emoción. El símbolo a través de sus propiedades hace pendular sus significados entre lo abierto y lo oculto, lo manifiesto y lo latente.

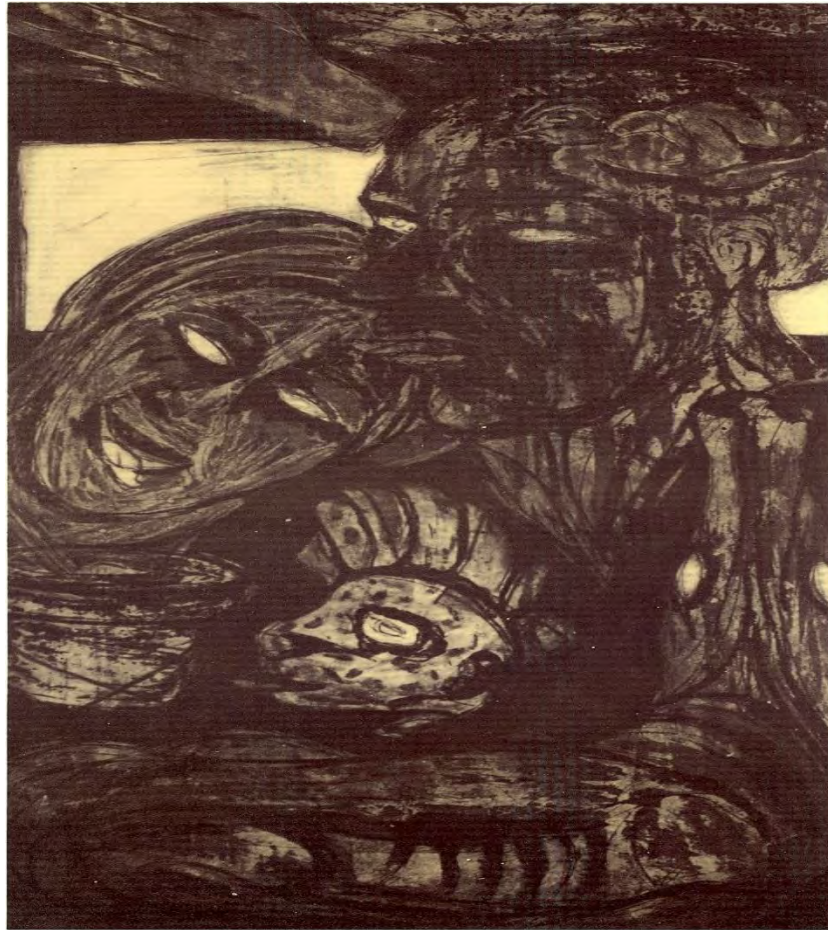
Por analogía, en esta reflexión dirigida a la obra de R.M. como símbolo, se identifica y se ciernen desde el punto de vista antropológico y sociológico que conducen a reflexionar sobre el pensamiento de estos pensadores desde los aspectos de la realidad social que proyectan las obras del artista huimilpense.

3.3 El *nóema* de símbolo a ícono

Con mi obra quiero invitar a escuchar, reflexionar y contemplar, en lugar de violentar. Suspender el lenguaje del poder de lo oscuro en la psique para que la vibración de lo positivo ocupe su lugar. (R.M., 2011. En línea).

Según la semiótica, una obra de arte es un ícono en tanto que representa su objeto en virtud de sus caracteres: formales, técnicos y materiales. Si un signo no centra la atención directamente sobre una cosa particular pero conducen a figurarla entre las cosas posibles entonces es un ícono. En otras palabras, la clase de signos que excitan en la mente ideas bastante similares a la cosa representada, pero donde no hay una relación necesaria, si pudiéramos aproximarnos a la cosa en cuanto tal la idea excitada sería muy similar a ésta, son del tipo icónico.

En la ambigüedad de ese ambiente se respira, inexplicablemente, una atmósfera armónica, tan singular como exclusiva del mundo onírico que Maya sabe recrear de manera elocuente a través de técnicas al aguafuerte, aguafuente, pastel y acrílico. (Conzuelo, Estado de México, Instituto Mexiquense de la Cultura. Sin fecha)



18) R.M. *Domar el corazón*. Aguafuerte y Aguatinta S/Fierro, 90 x 50 cm, 1994.

Deladelle, G., en *Leer a Peirce Hoy* (1996), expresa que para Charles Sanders Peirce, el icono es un signo que tiene la capacidad de representar algo mediante alguna semejanza en cualquiera de los aspectos, de ese algo. Se manifiesta de relieve aquí que el concepto peirciano de icono es lo más universal que pueda ser concebido. En la clasificación de los signos, escribe, el icono es el único que tiene tres subcategorías: a) las metáforas, b) los esquemas, mapas, organigramas, cuadros sinópticos, bocetos y c) los hipoiconos: específicamente para las imágenes.

Rubén Maya ofrece de manera holística en su obra, un *continuum* arquetipo icónico en el sentido onírico⁵ del lenguaje estético, de asociación de objetos-cosa, signos, símbolos que se traducen en la propuesta de una nueva iconografía (Cfr. Rivera, 2008, noviembre-diciembre), para el arte contemporáneo, como: iconos de la subjetividad y del inconsciente de las masas, que comporta elementos de análisis antropológico, de la psicología fisiológica y de la psicopatología, como reflejo de una teoría de la cultura contemporánea; misma que confluye en una propuesta ontológica estética de los padecimientos del hombre de hoy, como pueden ser la angustia, el dolor, las soledades, sufrimientos internos del ser, etcétera. Iconografía onírica vinculada a imágenes mentales, las cuales tienen características propias como transportar a la experiencia del interior del hombre, reflejos de estados patológicos del alma y del inconsciente colectivo, como contenido sensorial, en ocasiones muy rico figurativamente, que está interiorizado, y que suponen, en este sentido, modelos de realidad y, en consecuencia, poseen un referente (Schara, 2009), que se pueden traducir en estados patológicos del hombre contemporáneo.

⁵Onírico, palabra procedente del vocablo griego ‘oneiros’, que significa ‘ensueño’. Término que se utiliza en Psicología para referenciar todas las cuestiones relacionadas con los sueños y que constituyen imágenes soñadas, de tipo inconsciente, que en ocasiones producen auténticas dramatizaciones imaginativas que se manifiestan en el curso del sueño fisiológico. Los sueños son necesarios para la salud, ya que a través de ellos se libera la tensión somática del organismo. En Parapsicología los sueños pueden ser avisos paranormales de hechos que van a suceder en el futuro y que por lo tanto son de carácter premonitorio. Estos sueños a veces los sabemos interpretar. Freud y Jung, dedicaron muchas horas de estudio al lenguaje onírico. (Definición Onírico. En Línea). (Se puede consultar también: Domínguez, Ángel E. A., Hermenéutica Onírica. En Línea)



19) R.M. *Lugar donde los cuerpos flotan*. Aguafuerte y Aguatinta S/Fierro, 50 x 90 cm, 1994.

Para algunos, el mensaje onírico cayó en desgracia hace ya tres siglos. Primero, cuando las élites ilustradas del siglo XVIII comenzaron a identificarlo con la oscuridad de lo irracional, y su interpretación con las supersticiones. Por su parte, el siglo XIX continuó despojando al onirismo de todo significado hasta convertirlo en un absurdo sentido, y cualquier tentativa de otorgarle un lenguaje y significado era considerado una vuelta a la superstición. Conjetura que fue refutada por Freud a principios del siglo pasado, al descubrir que los sueños, como los mitos, eran expresiones simbólicas de lo inconsciente. Lejos de inventar nada, Freud restituyó al lenguaje onírico su sentido perdido, pero de una forma muy diferente de cómo se concebía en el pasado. Para él, la zona de la mente que produce los sueños pertenece a la parte más instintiva del ser

humano. Expresando que del sueño nunca pueden venir mensajes con sentido para la vida y la psique del individuo, sino solo tormentas subterráneas de la fisiología y el deseo. Por lo tanto, el sueño se convirtió así en síntoma y pasó a ser simplemente un indicio de patología. (Cfr. Siruela, J. En línea).

Sin embargo, ya desde la antigüedad en todas las culturas los estados oníricos en la experiencia del hombre eran cuestión de atención de reflexión y de análisis culturales. Según S. Freud en *La Interpretación de los sueños* (1931. En línea) refiere que en la Antigua Grecia, Aristóteles dice que:

El mejor onirocrítico será aquel que con mayor facilidad vea las analogías, pues las imágenes oníricas aparecen, como las reflejadas en el agua, desfiguradas y dislocadas por el movimiento y acertará mejor aquél que sepa reconocer lo que verdaderamente representan.

En esta perspectiva de apertura onírica en la contemplación estética de la obra de R.M., que invita a quien la observa de descubrirse a sí mismo, conocer y reconocer las realidades internas de su espíritu y conciencia, tanto personal como comunitaria. Como fuente de sabiduría, sea para conocer a profundidad algo del mundo real a través de iconos los cuales remembran situaciones y escenas que no se quisieran recordar, o aquello que se detesta, lo que se ama o se ha amado, incluso aquello que no significa nada en los territorios de la intimidad psíquica. *Anámnesis* de situaciones y escenas más entrañables, maravillosas, temidas, odiosas o deseadas también donde se hacen presentes ofreciendo toda clase de experiencias que se suelen desconsiderar al nombrarlas simplemente como sueños. (Cfr. González Jiménez, A. *Los sueños, otra vez*. En línea)



20) R.M. *Monte de la Espuma*. Aguafuerte y Aguatinta S/Lámina Negra, 46 x 69 cm, 1994.

Imágenes oníricas son las que se producen durante el sueño y tienen también una naturaleza alucinatoria. Fenoménicamente pueden llegar a tener una sensación de realidad, dado que en los procesos inconscientes del individuo se utilizan para simbolizar contenidos afectivos, a veces de una gran trascendencia vital. (Schara, 2009, p.218).

Aunado a lo anterior por analogía al contemplar las obras del artista visual huimilpense puede remitir a los sueños lúcidos⁶, los cuales se caracterizan porque el soñador es consciente de estar soñando; se dice que este tipo de sueño se puede dar de forma espontánea o bien ser inducido por determinadas prácticas y ejercicios, como puede suceder en la contemplación de las obras de R.M.

Desde el punto de vista castañediano el concepto de soñar adquiere todo su sentido con técnicas muy concretas; se denominan el arte del ensueño, y al hecho de ensoñar, desde la actividad voluntaria y consciente de controlar los sueños para parar a un estado de conciencia diferente donde es posible realizar auténticos viajes hacia otros planos de la conciencia, mundos y universos, (Cfr. Castañeda, 1993. En línea). Por lo cual, la conciencia de soñar le da al soñador la posibilidad de controlar deliberadamente, no sólo sus acciones, sino también el contenido y desarrollo de los sueños. Pero todo depende de la apertura de conciencia y de espíritu del contemplador, ante la neo-iconografía onírica de R.M., se puede dar que para muchos pasen inadvertidas las imágenes iconográficas de su obra, depende de la conciencia que se tenga de sí mismo, y de apertura hacia la misma.

Imágenes creadas, como primera definitoria de estas imágenes está su intencionalidad comunicativa, no olvidando que la expresión artística no es ajena a esa motivación, y además se caracteriza porque: se obtienen mediante un sistema de registro auditivo o por modelación, requiriendo en cualquier caso de soportes útiles y específicos, los cuales, no obstante, no permiten un copiado exacto de la imagen, y se pueden producir en ausencia del referente. (Schara, 2009, p.219).

⁶ La utilización del adjetivo “lúcido” como sinónimo de “consciente” fue introducido en 1867 por el escritor, sinólogo y especialista en sueños, el francés Leond’Hervey de Saint-Denys, en su obra: Los sueños y cómo controlarlos. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Sueño_lúcido



21) R.M. *Monte de los Gritos*. Aguafuerte y Aguatinta S/Fierro, 90 x 50 cm., 1994.

El hecho de saber que se sueña le permite a quien la contempla ampliar su abanico de opciones así como abordar el contexto onírico con una mayor libertad de acción, lo que lo llevará a descubrirse así mismo y afrontar tanto su interioridad tanto psíquica como emocional, y su relación con el mundo que lo rodea. Del mismo modo, la experiencia del sujeto, su grado de lucidez, es decir, hasta el cual logra conservar su capacidad de raciocinio, de juicio y de tomar distancia con respecto al aspecto ilusorio de la situación así como respecto a las emociones que desencadena, influyendo así el contenido y los matices de la experiencia. En lo relativo a la percepción, esta puede ir de

un estado de confusión a una impresión de gran vivacidad y realismo. Diferentes criterios de la experiencia, que conciernen tanto la conciencia de sí mismo como el contexto onírico, son pues susceptibles de grandes variaciones según el soñador, el sueño, e incluso los diferentes momentos de una misma experiencia onírica,(Cfr. Onírico. En Línea), como puede suceder para quien contempla la obra de R.M.

Las imágenes del pensamiento son las más ordinarias y cotidianas y la formación de este tipo de imágenes puede deberse a la satisfacción de una doble función. O bien una función referencial gracias a la cual el sujeto retribuye una experiencia visual presente o pasada. Las imágenes del pensamiento se dividirán en imágenes reproductivas, cuando se refieren a una serie de hechos o situaciones ya conocidas, e imágenes anticipatorias si se refieren a otras no percibidas anteriormente. (Schara, 2009, p.219).

De la experiencia onírica (Cfr. Sueño lúcido. En Línea), trasladada en la contemplación de la obra de R.M. se pueden reconocer algunos temas claves de los sueños experimentados individualmente, como una forma de lucidez que recurren a la memoria y al reconocimiento de situaciones personales o de situaciones internas del ser. Se puede mantener constante lucidez a través de la realidad que se experimenta, pero al mismo tiempo como penetración de la esencia de la realidad, a través de la proyección estética-teórica de su obra.

3.4 El nóema de ícono a código artístico en la obra de Rubén Maya

La suave cadencia del relieve obtenido por el cartón es fundamental en la obra de Rubén Maya, ya que conforma un segundo universo, contrastante y compensatorio alrededor del convulso escenario de la mitología propia. La aparente ingenuidad del artista se reviste de complejos códigos íntimos que al extenderse sobre el papel demuestran una refrescante madurez, tanto personal como estética. (Arteaga, 1994).

Pasa del espacio bidimensional al tridimensional, sin dejar de pensar en el hombre, (...). (Tarcisio,2010)

El aspecto holístico de la producción artística de R.M., en el *nóema* como objeto-cosa, signo, símbolo, ícono, es el cimiento donde se pueden descubrir los aspectos de código artístico en su obra que es el ser mismo del hombre, como contenedor de emociones y de experiencias psicopatológicas desde la *psiqué* y su corporeidad, visión reflexiva de la estética-antropológica, bajo los conceptos metafísicos y místicos del ser mismo, que reflejan sentimientos y pasiones del hombre de todos los tiempos, porque la esencia de la humanidad es la misma. Desde los cuales ha exteriorizado los aspectos teóricos y abstractos, al que ha atribuido de significados convencionales, desde la génesis de semejanzas, reales o imaginadas con el significado propio y teórico de las exposiciones o series con las que se ha dado a conocer.

Desde la reflexión que ofrece M.H. en la primera parte de *Arte y Poesía* corre como un *leitmotiv* la idea de que la verdad no es sólo la propiedad del conocimiento que se enuncia en un juicio, sino propiedad del ser mismo. El concepto de verdad tiene el sentido de autenticidad, en donde el ente es verdadero en cuanto es auténtico, en cuanto se presenta tal cual es, concluyendo, entonces que la verdad y el ente son la misma cosa. Por ello, la obra de arte no es completa por sí misma, sino sólo dentro de un conjunto de relaciones que trascienden su entidad concreta, para integrarla al mundo que la rodea, en este caso el arte contemporáneo como sucede en las obras de R.M. Es decir, todos los materiales del aguafuerte, aguatinta, pastel, acrílico, polietileno, que por medio de su arte, llegan a revelar su entidad antes oculta y se manifiestan de modo estético en el artista visual huimilpense. Como a la manera heideggeriana también es cierto que el útil está hecho de materia, pero ésta desaparece ante lo único que cuenta, que es el servicio de reflexión estética para quien la contempla; elementos teóricos que sobresalen en la proyección artística de R.M.

El ser-obra de la obra de arte es, pues, uno de los modos esenciales en los que acontece la verdad, la obra de arte pone en obra la verdad, una verdad que aparece con

el resplandor de la belleza, ya que la belleza es un modo de estar presente la verdad como desocultación. Al ser expuestas las obras, el artista no es dueño de su obra, sino que se halla a su servicio en tanto que acontecimiento de la verdad, que en la obra de R.M., se da como confrontación de la interioridad psíquica del hombre contemporáneo. Como él mismo lo reconoce que trabaja con sentimientos humanos que traduce en imágenes. (Cfr. Rubén Maya, 2008, abril, p.12).

La necesidad interior es gestada y determinada por tres necesidades místicas: 1. El artista, en tanto creador, expresará lo que le es específico (elemento de la personalidad). 2. El artista, en tanto hijo de su época, expresará lo que es específico de ella (elementos del estilo, como valor interno, constituido por el lenguaje de la época, más el lenguaje del país, en tanto que este sea idiosincrásico). 3. El artista, en tanto amanuense del arte, expresará lo que es específico del arte en general (elementos de lo genuino y sempiternamente artístico, que sobrevive en todos los hombres, tiempos y tierras, que se pone de manifiesto en las obras de arte de cada artista de cualquier nación y cualquier época y, como esencia del arte, se sustrae al tiempo y al espacio). Solamente con penetrar con los ojos del espíritu a los dos primeros elementos, el tercero se evidencia. Es allí cuando comprendemos que una columna rudimentariamente labrada de un templo indio fue originada por un espíritu idéntico al de cualquier obra moderna. (Kandinsky, 2003, pp.63 y 64).

Asimismo la reflexión estética de M.H., introduce la idea de creación, cuya esencia se explica por la misma esencia de la obra, y dice que es inútil para explicar la creación recurrir a la actividad técnica del artista que en realidad no es puramente un hacer sino también un saber, conceptos implícitos en la actividad técnica de R.M.; y de lo cual emerge su obra como peculiaridad de creación estética, con características propias, y al mismo tiempo que comulga con el arte contemporáneo.

Se pregunta y responde M.H.: pero, ¿qué es entonces la creación? Pues en definitiva el devenir de la obra, su llegar a ser por medio de la creación, es un modo del acontecer de la verdad. Entonces la verdad y la creación quedan identificadas. La creación no es otra cosa sino la fijación de la verdad mediante la forma, por ello el arte es histórico y como tal es la contemplación creadora de la verdad en la obra.

Por lo cual “El arte permite brotar la verdad. El arte brota como la contemplación que instauro en la obra la verdad del ente. Lo que significa la palabra origen es que algo brota, en un salto que funda, de la fuente de la esencia al ser. El origen de la obra de arte, es decir, a la vez, de los creadores y los contempladores, es decir, de la existencia histórica de un pueblo, es el arte. Esto es así porque el arte en su esencia es un origen y no otra cosa: una manera extraordinaria de llegar a ser la verdad y hacerse histórica. (Heidegger, 2005, p118).”

De lo cual también R.M. y sus creaciones de arquetipo estético están haciendo historia en el arte contemporáneo, como artista visual huimilpense para el mundo del arte de hoy.

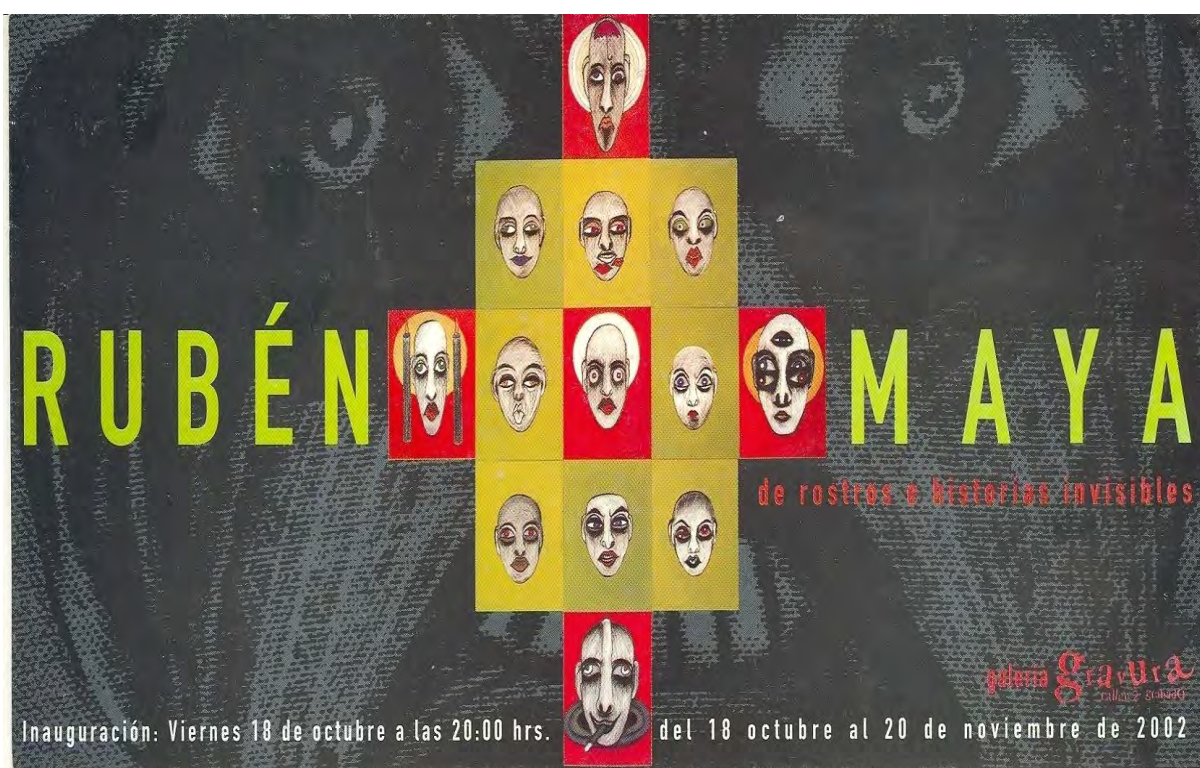
En el fondo, asegura, lo que hace con su trabajo plástico son reflexiones de vida, incluso cotidiana. Por eso utilizo la mirada, utilizo el cuerpo y el contenedor de emociones, de reacciones, que es quien te va a señalar, como espejo, lo que buscas de ti mismo y lo que te rodea como un ente social. El objetivo final es la luz concluye. (Arreola, 2008, p.12).

Por consiguiente en este Capítulo 3 se ha aplicado el concepto husserliano de *nóema* que se traduce como contenido objetivo del pensamiento, y que ha servido de clave conceptual para el análisis de la obra de R.M., abordándose desde la fenomenología hermenéutica el concepto de “cosa” heideggeriano como objeto, signo, símbolo, ícono, como códigos artísticos y claves conceptuales, desde los cuales sobresale el proceso creativo de R.M.

Asimismo se analiza desde estos puntos de vista filosóficos, aquello que aparece y puede ser interpretado, y por el cual el objeto de arte de R.M. puede ser analizado en función a la crítica del arte contemporáneo, donde sobresale en particular la intencionalidad de creación de primera mano a través de respuestas que ha dado por medio de entrevistas el artista visual huimilpense a sus entrevistadores en cuanto a las motivaciones creativas en sus obras, y aquello que críticos de sus producciones artísticas han escrito sobre sus procesos de creación, enriqueciendo de la misma manera el significado más profundo de las mismas.

VII. CAPÍTULO 4

4. LA PERCEPCIÓN SOCIAL DEL PROCESO CREATIVO DE RUBÉN MAYA COMO ARTE PROPOSITIVO Y DE POST-VANGUARDIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI



- 22) Invitación a la exposición: *Rubén Maya de rostros e historias invisibles*. Galería gravura, Málaga, España, 2002.

Los ojos en mi obra son el elemento para atrapar al espectador, son ventanas donde el observador puede iniciar un viaje hacia su interior, espejos donde es posible mirarse y medirse. (R.M., 2007, noviembre, p.25).

La percepción en el ser humano implica racionalmente el estar conscientes del mundo que lo rodea a través de los sentidos externos e internos, de los aspectos tanto psicofísicos individuales, como de aspectos socioculturales que se experimentan. (Cfr. Merleau Ponty, 1957, pp.223-227).

“En opinión de Merleau-Ponty, no basta con que un artista sea un buen conocedor de la cultura que le ha precedido, sino que debe asumir dicha cultura desde sus orígenes y fundamentarla de nuevo, porque su labor no es meramente reproductiva, sino, ante todo, creadora. (López, 2000, p.52).” En esta misma perspectiva la obra creadora de R.M. en su proceso creativo como artista visual se descubre por analogía en la línea teórica de Merleau Ponty cuando expresa que “ninguna pintura termina la pintura, ni ninguna obra se acaba absolutamente, cada creación cambia, exalta, recrea o crea de antemano todas las otras. Si las creaciones no son adquisiciones, no es sólo porque pasen, como todas las cosas, es también porque tienen casi toda la vida por delante. (Merleau Ponty, 1986, p.70).”

En esta experiencia estética hacia la obra de R.M. por analogía de los conceptos de la percepción merleauPontiana, la corporeidad constituye la apertura perceptiva al mundo de las creaciones del artista visual huimilpense, existiendo por lo tanto una inherencia de la conciencia intencional perceptiva como dimensión activa y constitutiva de lo que se conoce y experimenta hacia su producción artística. De la cual a través de su proceso creativo se manifiesta la apertura social y comunitaria de su obra, como arte propositivo y de vanguardia insertada en la estética de finales del Siglo XX y principios del Siglo XXI, en relación a esta proyección artística como él mismo lo expresa busca de que el espectador esteta se vea envuelto en sus obras a través de la percepción visual, como antesala hacia la experiencia más profunda del propio ser.¹

Por analogía a esta perspectiva de intencionalidad estética del artista visual huimilpense, Maurice Merleau Ponty, expresa en su obra *Fenomenología de la Percepción*(1957), que el cuerpo humano está en el mundo, como el corazón en el

¹ Cfr. la primer nota de este capítulo.

organismo, el cual mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, formando con él un sistema de interacción social con aquello que experimenta por medio de sus sentidos hacia el mundo que lo rodea (Cfr. Merleau Ponty, 1957, p.223); que viene siendo el salto de la actitud natural original o ingenua a la actitud intelectual donde se descubre que el mundo siempre ‘esta ahí’, que a fin de cuentas es el asombrarse fenomenológico husserliano, como actitud reflexiva o filosófica que conduce al conocimiento más profundo de las cosas, donde lo sensorial cobra sentido y valor; por lo cual no se puede hablar del hombre, de su existencia, sin tomar como punto de partida que toda reflexión debe empezar volviendo a la descripción del mundo de la vida. En esta reflexión estética remitida al espectador-esteta hacia la obra de R.M.

A esto se refiere el propio M.M.P., haciendo referencia a la fenomenología husserliana, dice que, cuando revela que las cosas, co-existen con el mundo y con los otros, son el criterio de realidad y trascendencia: “(...) re-sitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su <<facticidad>>. (Merleau Ponty, 1957, p.7).” En esta misma línea de reflexión la obra de arte de R.M. ha co-existido con el contemplador-esteta los cuales han recorrido sus exposiciones a través de los años de trayectoria artística, tanto nacional como internacionalmente.

El pintor recupera el sentido oculto en el mundo, su significación muda y, de este modo, instaura un logos universal que va más allá de lo dicho en las palabras. Pero para recuperar el sentido no basta buscarlo denodadamente en las profundidades, sino que hay que crearlo; es decir, hay que constituir la realidad, en sentido husserliano, dándole sentido, viviéndola como realidad intencional y no simplemente como naturaleza muerta o acabada. La fenomenología nos enseña que el sentido no se crea desde la nada o desde la conciencia pura, sino desde la intencionalidad; por eso, en Merleau-Ponty, creación significa dirigirse al mundo añadiendo un sentido figurado a otro dado en la naturaleza. (López, 2000, p.58).

De ello se desprende que el contemplador, es el sujeto que cumple la acción del conocer hacia la obra, se percata de ese mundo estético en el cual se inserta

perceptivamente, que por analogía es el “yo trascendental con el sujeto de carne y hueso de dicho mundo. (Merleau Ponty, 1957, nota de pie de página 34; también, p.453)”, que viene siendo el desdoblamiento del conocer humano en el dirigirse hacia el mundo estético, por medio de la percepción de sus sentidos, sean visuales o sonoros en la obra de R.M. Es por ello, que “La percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen. (Merleau Ponty, 1957, p.10)”, siendo el mundo el medio natural y el campo de todo los pensamientos y de todas las percepciones explícitas, por ello, que la intencionalidad en E.H., es sólo posible por medio del yo trascendental pero esto sólo es posible con una realidad que ya está ahí, ya está hecha, con sus propias leyes, y que sin embargo es perceptible por medio del cuerpo, como lugar de intencionalidad, y puede ser pensada e interpretada (Cfr. Merleau Ponty, 1957, p.17), como sucede en la obra de R.M.

Asimismo, M.M.P. (Cfr. 1957, XVI del Prólogo, y p.235) expresa dos modos en que se puede dar la intencionalidad:

1º ‘Intencionalidad de acto’: es decir, de los juicios y tomas voluntarios de posición, entendida a la manera kantiana, quedando en la experiencia del solipsismo del sujeto.

2º ‘Intencionalidad operante’, que constituye la unidad natural y antepredicativa del mundo y de la vida; la que se manifiesta en los deseos, las evaluaciones, de una manera más clara que en el conocimiento objetivo, y la que proporciona el texto del cual los conocimientos quieren ser la traducción en un lenguaje exacto, de aquello que se percibe.

Sin duda intencionalidad fundamentada en la percepción como apertura primordial al mundo de la vida, misma que recupera M.M.P. del pensamiento husserliano, ya que del contacto del cuerpo con el mundo, también “nos encontramos a

nosotros mismos”, puesto que, si se percibe con el cuerpo, el cuerpo es un yo natural y como tal es el sujeto de la percepción. Como expresa la reflexión merleauPontiana que

“Una percepción sensible o un razonamiento no pueden ser hechos que se producen en mí y cuya existencia compruebo. Cuando los considero a posteriori, queda el surco del razonamiento y de la percepción que, tomados en su actualidad, deberían, so pena de dislocarse, abarcar de un solo golpe todo aquello que era necesario para su realización y, en consecuencia, estar presentes relativamente a sí mismos sin distancia, en una intención indivisa. (Merleau Ponty, 1957, p.407).” Ya que “Todo pensamiento de algo es a la vez conciencia de sí, y si no fuera así no podría tener un objeto. (Merleau Ponty, 1957, p.407).”

Elementos teóricos de la reflexión de M.M.P. que conducen a la reflexión hacia la obra de R.M., desde el *cogito* (conciencia) de la percepción social-estética desde la cultura de críticos queretanos y residentes, a principios del siglo XXI. Como conciencia social trascendente activa donde “la visión se alcanza a sí misma y se completa en la cosa vista. (Merleau Ponty, 1957, p.413).”, como síntesis perceptiva de lo dado estéticamente hacia la obra del artista visual huimilpense.

A continuación se citan algunos puntos de vista y perspectivas de personajes de la cultura queretana a principios del Siglo XXI de cómo han percibido la obra de R.M, entre ellos se encuentran:

Arquitecta, Margarita Magdaleno Rojas, ex Directora del Museo de Arte de Querétaro, entrevista el 28 de octubre del 2011, sostiene que:

Rubén Maya es un artista plástico que reúne un perfil complejo y lleno de cualidades poco frecuentes entre los artistas contemporáneos, pues su trayectoria crece siempre en calidad y cantidad de estudios y eventos que lo han convertido y consolidado a través de 4 medallas obtenidas por diversos reconocimientos a sus méritos artísticos e intelectuales, 11 becas

de estudios que le han permitido obtener una educación que culmina con un doctorado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid.

Ha sido merecedor de 8 premios nacionales y 4 internacionales, ha realizado más de 65 exposiciones individuales y su participación en colectivas se cuenta en más de 100, presentadas en los ámbitos nacional e internacional indistintamente, además de su paso por las más importantes instituciones mexicanas como la Academia de San Carlos y la escuela La Esmeralda, cuyos estudios han sido la base para intervenir en espacios culturales como el Museo de la Estampa en el DF, donde su participación como Jefe de Curaduría y Museografía, le ha permitido experimentar y profundizar en el verdadero sentido de la luz y la organización del espacio, cuando de exhibiciones de obra de arte se trata.

Al decir que Rubén Maya es un artista completo, se hace referencia también a todos los elementos compositivos de su obra porque ha demostrado a lo largo de más de 20 años de trabajo, que maneja todas las técnicas, que su originalidad temática es indudable, su voluntad creadora lo ha llevado a identificar una iconografía personalísima en la que leemos argumentos sustentados en el conocimiento de la historia y la semiótica de los grandes hitos de la humanidad que se distinguen desde siempre: cruces, espadas, lenguas y otros, pero sobre todo aludiendo a la intención y dirección de uno de los distintivos más enigmáticos y representativos del ser humano: las miradas y su origen en los ojos mágicos que ubican el físico del mundo y la dirección de las intangibles energías que se producen con el hecho de mirar.

Los trazos neoexpresionistas se desarrollan con fuerza y marcan los entornos de esos seres mexicanos a la antigua que plasman historias y deseos en códigos de amate sepia que atesoran expresiones e ideogramas que han servido al pintor para transmitir un pensamiento joven sobre la

pauta del mundo ancestral que recibe placentero la carga negrusca de gestos dibujados, densos, que se continúan y crecen en intensidad y tamaño para regalarnos la evocación de los vitrales medievales, largos y esbeltos que dejan pasar la luz como signo de divinidad para que entendamos la recarga anímica de sus colores y los personajes de ojos múltiples llenos de ternura y lascivia al mismo tiempo.

Rubén Maya ha viajado desde Huimilpan, Qro., su pueblo natal, hasta lejanos confines en el mundo alegórico de la nostalgia, donde su obra, realizada en la intimidad de su talento, ha llevado la mirada y la ingenuidad de los dementes de la humanidad, que Rubén ha recuperado en los colores pastel, que hasta entonces no habían aparecido en sus lienzos.

La etapa oscura en la obra del maestro, así como el Medioevo del mundo, se prolongó y selló su obra con la fuerza que se mueve entre los trazos del pastel sobre el papel amate, o de algodón y las herramientas del grabado, que son también una de las especialidades de Rubén Maya.

Soplaron Vientos de Apocalipsis y el artista atrapó enormes hombres – cabra, que se fueron delineando sobre el papel, en ritmos que acompañaron el corazón del hombre y el pulso del artista. Igualmente desfilaron monjes, inciensos, voces, por diversos claustros conventuales y vetustos que atesoraron inmensas obras, muy perturbadoras por desconocidas en una trayectoria que era todavía muy joven y atrevida del pintor queretano que se atrevía con intensidad hasta hacerse escuchar.

El Maestro Maya ha sido incansable en la producción artística que lo respalda, imposible de cuantificar con precisión, pero tema obligado de mencionar cuando pretendemos hacer una revisión de su obra, es la creación de diversas instalaciones que lejos de perderse en una disertación

acerca de la belleza – que innegablemente, más depende de quien mira que de quien es mirado – son objetos artísticos de gran calidad, realizados con un lenguaje contemporáneo, para transmitir mensajes de reflexión profunda y dolor evidente que nos llegan a través de personajes que nacieron de la mezcla imaginativa y conceptual que sólo le pertenece a Rubén.

Son hombres enterrados en suelos, cielos y paredes que se escapan a pedazos de la trampa que los tortura y les impide surgir en plenitud.

Y en su creación más reciente, ni siquiera nos atrevemos a pensar de dónde salen esas extremidades de infantes coronadas por caras adultas llenas de angustia, cuya tez recibe tramas perfectas de hilos que quieren ser maquillaje pero se resuelven en hilos sanguíneos, ojos de mirada indescifrable que víctimas de un espasmo, nos hablan de la contusión que aturde y disturba a quien los mira.

Por la complejidad de las imágenes, que pueblan más el mundo del artista que la obviedad de la sociedad a la que pertenece, es relevante, encontrar de repente, la suavidad de otras creaciones, como la gráfica digital que aquí, llenas de atractivo para quien busca paz en lo que mira. Y entonces descubrimos al hijo de la tierra que se fue tras el embrujo del horizonte que junta al cielo con el mar y conduce pacíficas barcas con colores de una tierra que cimenta casas y moradas que hablan de su autor, como un hijo pródigo, que quiere volver a la tierra donde nació para reconocerse en ella y refrendar los votos de identidad que lo definen como un México con sed de pertenencia.

El dolor de otros personajes, en las barcas, recuperan la salud del alma y el espíritu del clan del que forma parte Rubén Maya. Esta visión cubista,

que le permite comprenderlo todo, de un solo golpe lo exorciza de sus humanos demonios para que todos puedan permanecer en paz.

Con esta producción, el Maestro Maya se toma una tregua en su misión de develar verdades de gran peso específico, para llevar a quien lo mire, un mensaje de serenidad, pocas veces adecuado para el mundo convulsionado en el que vivimos.

En la obra, que pertenece a la serie ‘De nostalgias en tiempos de nadie’ (2009), contiene la ingenuidad con la que se emprende un viaje, lleno de esperanza por el regreso a la tierra que nos da raíz, que engendrada en la nostalgia de Rubén Maya, se convierte en un objeto de colección y disfrute permanente.

Por su parte, el Dr. Juan Manuel Sánchez Campos, Crítico de Arte, y Coordinador del Instituto de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Autónoma de Querétaro, en entrevista el 20 de enero del 2012, sostiene que:

Conocí a Rubén Maya a mi regreso a México en 1990 cuando expuso en *Mexicanos Galería de Arte*, en la ciudad de México. Además fuimos colegas de trabajo cuando coincidimos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Academia de San Carlos, UNAM.

La obra de Rubén Maya no tiene una definición, pues él hace transdisciplina, sin embargo su primera época fue de grabador y pintor en soportes como papel de amate y lo que ha dado continuidad a la obra de Maya son sus personajes prototípicos que se suceden en el espacio-tiempo como metáforas de la mirada siempre múltiple de sus individuos.

Las metáforas en el trabajo de Maya son bastante literarias pues siempre proyectan a personajes cuyas imágenes-miradas se despliegan en otros aludiendo a la otredad con una fuerte carga poética.

La obra de Maya se puede ubicar por lo general en la neofiguración, que Teresa del Conde llama los neomexicanos, sin embargo en las instalaciones hay una multitud de significados que más bien aluden al desmembramiento del cuerpo humano y a cuerpos infantiles suspendidos en espacios irreales a manera de sueños o pesadillas con entornos de colores que aluden a las nuevas tecnologías. Por lo que no creo que se pueda ubicar en alguna corriente de vanguardia, más bien en la transdisciplina artística.

La obra de Rubén Maya en el grabado es análoga a la neofiguración de fin de siglo en México. La escultura e instalaciones podrían tener relación con la performatividad que alude al *body art*.

La estética de Rubén Maya está cerca de cierta narración más cercana a un espíritu dramático que festivo, más surrealista que figurativo y sus personajes han sido obsesivos-compulsivos que van entre la repetición sin sentido como la continuidad con un modelo que se representa en una diversidad de soportes que van del grabado, la escultura y la instalación.

La contribución de Maya está precisamente en una obra que construye a partir de personajes prototípicos y que seguramente con el tiempo podrán evolucionar. Un artista crea una obra que tiene que ver con su entorno, con la escala y la percepción del espacio donde surge esa misma obra. Sin embargo Maya ha vivido largos periodos en México y Europa y se trata más bien de una obra que no tiene contextos locales, por lo que no la podemos ubicar en Querétaro que es además un lugar de tránsito, *la ruta de la plata* y el arte de Querétaro se ha nutrido de mucho artistas que

vienen de fuera o los nacidos aquí pero que viven fuera de Querétaro, por lo que no hay un arte o artistas que puedan ser representativos de Querétaro y si hay algo que pueda representar a la producción artística de Querétaro es que confluyen generaciones de artistas de muy diferentes lugares, por ejemplo, Jordi Bordó, Santiago Carbonell o Julio Castillo.

Por su parte, Armando Arias López, Departamento de Difusión Museo de la Ciudad, Fotógrafo y Colaborador Cultural en el periódico local Plaza de Armas, en entrevista el 28 de enero de 2012, sostiene que:

Desde mi perspectiva, la obra de Rubén Maya encuentra identidad en la visión desencantada y agraviada de la generación a la que él pertenece. Los hombres y mujeres mexicanos de la segunda mitad del siglo XX, arriban al siglo XXI viendo perdidas las esperanzas que hipotéticamente fraguaron durante su adolescencia, dando origen a una estética agresiva en sus artistas contemporáneos. Si el artista tiene como misión social reflejar en su obra la realidad que la mayoría de los ciudadanos tardarán en reconocer, entonces Rubén Maya está hablando de un país amenazado y sombrío; en consecuencia su obra es concebida en tonos bajos y oscuros.

La generación a la cual pertenece Rubén Maya, vivió sensibles ajustes en el sistema educativo con cambios pedagógicos y de contenido, en donde no figuran las materias de formación artística en los créditos de la educación básica. Esta ausencia cloca la creatividad plástica de Rubén, en un ambiente de incomprensión entre sus contemporáneos, pues no es común para el mexicano medio la lectura de esculturas con las características de sus personajes. La comprensión del arte en México pareciera haberse estancado en el cromo figurativo del siglo XIX, con

algunas referencias nacionalistas de principios del siglo XX. De ahí en adelante, las obras contemporáneas son vistas con sorna y rara vez aceptadas como arte. La aceptación de la obra de Rubén Maya se da entre sectores instruidos de la sociedad mexicana, nunca entre el común de los espectadores.

El mundo que refleja Maya en sus grabados, esculturas e instalaciones es el México actual, inundado de problemas, es decir, lo opuesto al México idílico que vivió su generación adolescente, donde la frase “Como México no hay dos” era el tema que describía la apreciación generalizada de la pequeña burguesía.

Justo entrando a la edad adulta, las generaciones nacidas en los años 50 y 60, se topan con devaluaciones económicas y cívicas. El origen de estos fenómenos es claro para todos, pero irresoluble para nadie: Arribo de la tecnocracia al poder político con la consecuente pérdida del sentido de identidad nacional forzada por la globalización; pérdida grave de poder adquisitivo para la antes orgullosa clase media, y la cruda evidencia de problemas insanos y aún sin resolver, originados en la mala actuación de la clase dirigente mexicana.

La obra de Rubén Maya, está en este sentido, profundamente asociada a la realidad nacional. Un ejemplo: El uso de cientos de jeringas en torno a sus personajes, es una metáfora directa a la existencia de estupefacientes entre la población joven de México, farmacodependencia ligada al narcotráfico y la violencia, es una visión un tanto apocalíptica de su generación y de su futuro.

4.1 Proyección de creación en la sociedad contemporánea como modelo de referencia

La *ipseidad* no es, desde luego, nunca totalmente alcanzada: cada aspecto de la cosa que cae bajo nuestra percepción no es más que una invitación a percibir más allá y un alto momentáneo en el progreso perceptivo. (Merleau Ponty, 1957, p.257).

Las creaciones artísticas de R.M., el hacerse históricas en sus exposiciones lleva a reflexionar en los espacios sea de galerías, museos, o de cualquier otro aspecto cultural de exposición, donde su producción artística como origen de su intencionalidad estética, e histórica dentro del ámbito cultural contemporáneo, se manifiestan como lugar antropológico de construcción, concreta y simbólica del “espacio que no podría por sí sola dar cuenta de las vicisitudes y de las contradicciones de la vida social pero a la cual se refieren todos aquellos a quienes ella les asigna un lugar, por modesto o humilde que sea... Todos son lugares cuyo análisis tiene sentido porque fueron cargados de sentido, y cada nuevo recorrido, cada reiteración ritual refuerza y confirma su necesidad. (Augé, 2008, pp.57 y 58).”

Por lo cual las exposiciones del artista visual huimilpense se convierten en lugar de identidad confrontativa relacional con la memoria ancestral e histórica de la sociedad del siglo XX y XXI; porque al fin de cuentas cada quien escribe su propia historia de experiencia estética hacia la obra que contempla sea cual sea. Como expresa M.M.P., “Quien, en la exploración sensorial, da un pasado al presente y lo orienta hacia un porvenir, no soy yo como sujeto autónomo, soy yo en tanto tengo un cuerpo y sé mirar. (Merleau Ponty, 1957, p.264).” Por ello, el contemplador esteta al insertarse en los lugares de exposición es “El habitante del lugar antropológico que vive la historia. (Augé, 2008, p.60).” Como “Espectadores de sí mismos, turistas de lo íntimo, no podrían imputar a la nostalgia o a las fantasías de la memoria los cambios de los que da

testimonio objetivamente el espacio en el cual continúan viviendo, y que no es más el espacio en el que vivían. (Augé, 2008, p.61).”De la misma manera la experiencia estética en cada individuo es única e irrepetible, pero que sin embargo tiene el sello comunitario de la sociedad a la que pertenece.

Como consecuencia reflexiva los espacios de exposición de la obra de R.M., se vuelven “itinerarios, encrucijadas y centros (...), en términos geométricos, se trata de línea, de la intersección de líneas y del punto de intersección. (Augé, 2008, p.62).” Elementos geométricos trasladados a lo estético que sobresalen en las obras expuestas del artista visual huimilpense, que trasladadas desde el punto de vista antropológico, se transforman en lugares donde la experiencia del espectador-esteta, se cruza, se encuentra y se reúne con la obra misma y con otros contempladores.

Este cuerpo centrado es también el lugar donde se encuentran y se juntan elementos ancestrales, y esta reunión tiene valor monumental en la medida en que concierne a elementos que han pre existido y que sobrevivirán a la envoltura carnal efímera. A veces la momificación del cuerpo o la edificación de una tumba logran, después de la muerte, la transformación del cuerpo en monumento. (Augé, 2008, p.67).

M.M.P. (1957) distingue del espacio “geométrico” el “espacio antropológico” como espacio “existencial”, como lugar de una experiencia de relación con el mundo de un ser esencialmente situado “en relación con un medio”, donde “tú entras, tú atraviesas, tú te das vuelta... (Augé, 2008, p.86)”, donde la cosa y el mundo me son dados con las partes de mi cuerpo, no por una “geometría natural”, sino en una conexión viva comparable, o más bien idéntica, a la que existe entre las partes del cuerpo mismo. (Cfr. Merleau Ponty, 1957, p.225).

Reflexión merleauPontiana que conduce más allá del “a las cosas mismas” a la trascendencia de “al habitar las cosas” de la cual “no es una conciencia depurada, sino ante todo un sujeto encarnado: existente y “auténtico”, completamente en el mundo. (Cfr. Moreno, 2000, II, p.123).” “Es de esto modo como la historia se enraíza en la percepción (cumpliéndose el proyecto husserliano de comenzar con el mundo de la vida)

y la percepción en la historia. (Moreno, 2000, II, p.125)” De esta manera percibir significa, así pues, compromiso con la facticidad, situación en el mundo, pero también inacabamiento de éste, y apertura trascendente del sujeto, “pensar con los instrumentos culturales preparados por mi educación, mis esfuerzos precedentes, mi historia. (Moreno, 2000, II, p.126).”

Análogamente se puede pensar que ha llevado a quienes han tenido la fortuna de experimentar tanto el trato personal como en el acercamiento a las creaciones de R.M.; de manifestar sus experiencias y tomas de posición reflexivo-estéticas con respecto a su obra, de las cuales manifiestan no sólo el reconocimiento hacia el artista visual huimilpense, sino también el enriquecimiento hacia la cultura del Arte Contemporáneo de principios del siglo XXI. “Si el sujeto se encuentra encarnado y situado intersubjetiva e históricamente, su poder creador, y en este sentido su capacidad constituyente de sentido no parten de cero, sino que reciben un mundo y una cultura instituidos, es decir, de algún modo indefectiblemente a la espera de la subjetividad. (Moreno, 2000, II, p.140).”

De las reflexiones anteriores se infieren algunas consideraciones hacia la obra de R.M. que sobresalen de algunos críticos con respecto a sus creaciones estéticas en ámbitos culturales nacionales.

4.1.1 Polifacético

Agitador de conciencias, Rubén Maya hace una propuesta artística que conjuga, pintura, escultura arte alternativo e instalaciones. (Beltrán, 2007, noviembre, p.25).

Tanto en la proyección social, como para la comunidad-estética la obra de R.M., va en relación a la reflexión que hace M.M.P. donde expresa que se debe “redescubrir” a continuación del mundo natural, en este caso el mundo estético, el mundo social, no como objeto o suma de objetos, si no como campo permanente o dimensión de la

existencia; ya que la relación con lo social es, como “nuestra relación con el mundo, mucho más profunda que toda percepción expresa o que todo juicio. (Merleau Ponty, 1957, p.597).”



“Sueños de Permanencia I”, Pastel sobre papel, 105 x 76 cms. / 2007

RUBÉN MAYA

Forjador de zonas consignadas a la reflexión.

Por Lucía Beltrán

23) Artículo: *El Arte de Rubén Maya*. Revista *lado por lado* 11, 2008, Querétaro.

Ya que hay que volver a lo social con lo que “estamos en contacto por el solo hecho de existir y que llevamos pegado antes de toda objetivación. (Merleau Ponty, 1957, p.598).”, es donde la conciencia objetiva y científica del pasado sería imposible si no tuviera con ellos, por intermedio la sociedad, el mundo cultural y de sus horizontes, una comunicación por lo menos virtual, donde se estuvieran instalados como

otros tantos individuos, el encuentro de la propia vida las estructuras fundamentales de la historia.

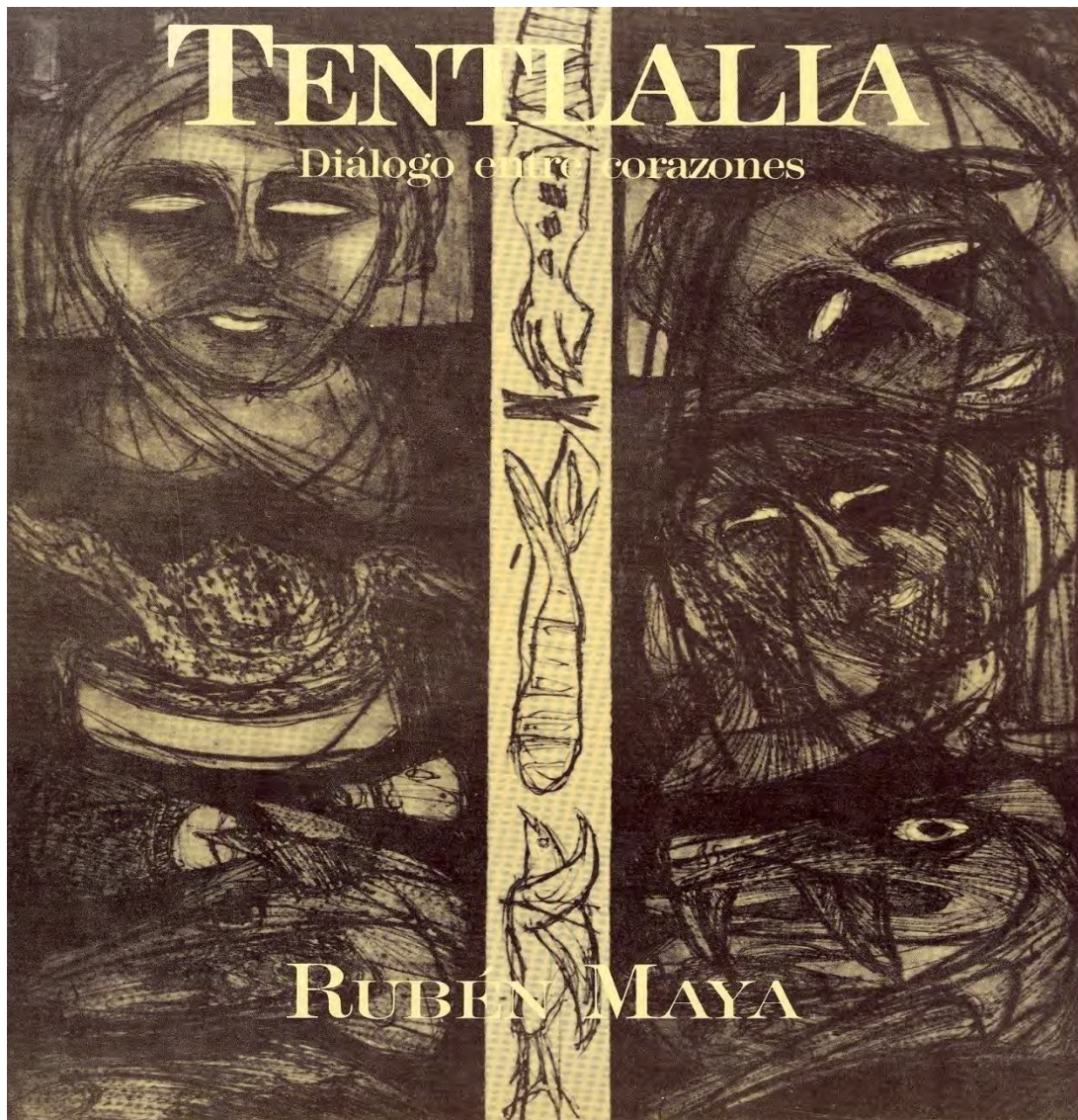
Desde esta reflexión social que la proyección de creación polifacética en R.M., se ha manifestado a través de su proceso creativo en las técnicas del dibujo, el grabado, la pintura, escultura, instalación-sonora, que “Como sea, en cada una ha demostrado encontrar un lenguaje para voces distintas que provienen de una única pero compleja personalidad. Diversidad, innovación, multiplicidad, heterogeneidad y heterodoxias. (Presentación de la exposición en el Museo de Arte de Tlaxcala, *Presencia de lo oculto*. Rubén Maya).”

4.1.2 Anámnesis²cultural

Entre la promesa y la verdad se encuentra sólo el esfuerzo, la disciplina y el trabajo; Rubén Maya no es más una promesa, las obras que conforman esta exposición lo demuestran. El trabajo constante lo ha llevado a dominar los mecanismos del lenguaje plástico, donde su gramática perfecta armoniza un discurso sólido y estructurado, lleno de personajes e historias. (Arteaga, 1994).

Estética de personajes e historias entrelazados entre la tradición y la vanguardia es la balanza donde la obra de R.M. se proyecta; como expresa M.M.P. que la tradición es la fuerza que hace recomenzar de una nueva manera, lo que permite al pintor alcanzar lo universal, esta virtud propia del acto de expresión que le invita a tomar parte en una historicidad de acontecimientos cuya unidad es la de una tarea que se reinicia en cada obra, (Cfr. López, 2000, p.74).

² Este concepto viene de las raíces griegas: ana=de nuevo; mnasthai, acordarse, como término griego significa recordación. Lo empleó particularmente Platón para explicar el conocimiento en este mundo de los universales, interpretándolos como fruto de una recordación de las Ideas arquetípicas que en una vida anterior contempló el alma.



24) Catálogo: *Tentlalia Diálogo entre corazones*. Rubén Maya. Museo Nacional de la Estampa, INBA, CNCA, México, D.F., 1994.

“Con relación a lo que de hecho somos, por nuestras adquisiciones y por este mundo preexistente, tenemos desde luego una facultad suspensiva y esto basta para que no estemos determinados. Puedo cerrar los ojos, taparme las orejas, pero no puedo dejar de ver, aunque sea sólo el negro de mis ojos, de oírme aunque no sea sino el silencio, y de igual modo puedo poner entre paréntesis mis opiniones y mis creencias adquiridas,

pero sea lo que fuere lo que pienso o lo que decido, siempre será sobre el fondo de lo que he creído o hecho antes. (Merleau Ponty, 1957, pp.433-434).”Es por ello que desde la reflexión merleauPontiana en el artista visual huimilpense cada creación cambia, recrea o crea por anticipado todas las otras. (Cfr. Merleau Ponty, 1986, pp.92 y 93; en este mismo sentido también López, 2000, 71).

4.1.3 Inculturación

Nostalgia del niño huimilpense que un día fue, y que inevitablemente regresa, vía los trazos firmes y la plástica fuerte con la que ha creado su peregrinación de seres que, azorados, perplejos, angustiados y doloridos, miran gritando una pregunta silenciosa. (Asomarte, 2009, septiembre, 3).

Para R.M. como él lo ha expresado, el volver a la esencia de intencionalidad y vivencias genéticas de su origen huimilpense, han sido una constante en su proceso creativo y de proyección estética de su obra, al mismo tiempo que ha sabido inculturar sus creaciones en la sociedad del mundo contemporáneo, con todas sus dolencias, sean psíquicas y espirituales, y que él ha sabido proyectar en reciprocidad con el arte contemporáneo de finales del siglo XX y de principios del siglo XXI, aspectos psicossomáticos del hombre de hoy, plasmados en sus obras, no como representaciones, si no como proyecciones de sentimientos, traducidos en imágenes, escultura, dibujo e instalación.

Rubén Maya Invita a Transitar «Universos de Alteridad»



25) Invitación a la exposición: *Rubén Maya Invita a Transitar <<Universos de Alteridad>>*. Museo de Arte de Querétaro, Asomarte 50, 2008.

En este mismo tenor, para M.M.P., lo esencial es captar el proyecto del “mundo” que somos, lo que se ha dicho antes acerca del “mundo”, como inseparable de las perspectivas sobre el “mundo” que ha de ayudarnos a comprender la subjetividad como inherencia en el mismo. Refiere que no hay *hyle*, no hay sensación sin comunicación con las otras sensaciones o con las sensaciones de otros, y por esta razón

tampoco hay *morphé*, aprehensión o apercepción encargada de darle un sentido a una materia insignificante y de asegurar la unidad a priori de la experiencia y de la experiencia intersubjetiva. (Cfr. Merleau Ponty, 1957, p.444), elementos teóricos que sobresalen en la experiencia del proceso creativo del artista visual huimilpense, y que se proyectan en sus creaciones.

4.1.4 Propositivo

Perturbadores al punto quizá de la confrontación, los personajes de Rubén Maya inquietan a todo aquel que, aceptando su invitación, se arriesga a descubrir que al interior de sí mismo, es posible accesar hacia los territorios invisibles en donde se deposita el saber silencioso de nuestro ser. (Beltrán Lucía, 2007, noviembre, p.23).

Como lo ha expresado en diversas ocasiones R.M., que en su obra sobresale el aspecto propositivo de su intencionalidad estética de mover conciencias, interpelar al contemplador-esteta: “Es también, emular la piel lumínica para dar paso al Ser-Luz y así construir mediante la confrontación esculto-lumínica un recurso de intencionalidad para la sublimación del pensamiento-deseo. (Rubén Maya, 2010). Cuerpos de lo imaginario y su esquizia lumínica.”; y esto se constata como lo ha expresado más de un observador-esteta “que los personajes de Rubén Maya penetran nuestras conciencias y nuestras vidas y sus miradas multiplicadas hacia el infinito, cavan las cavernas de ultratumba y salmodian. La carta de los cuerpos en suspensión nos atrapa, la marca diáfana de los infantes en banda sobre el piso nos interpela. (Sagaert, 2010).” Ya que “seguirle los pasos es siempre experimentar algo nuevo frente a su producción. (Tarcisio, 2010).”



26) Catálogo: *Cuerpos de lo imaginario y su esquizia lumínica*. Rubén Maya. Querétaro, 2010.

Pero ciertamente como expresa M.M.P. que “la misma experiencia de las cosas trascendentes sólo es posible si llevo y encuentro en mí el proyecto. (Merleau Ponty, 1957, p.405).”, como sobresale en el proceso creativo del artista visual huimilpense que ha logrado proyectarlo a quienes han tenido contacto con su obra, “porque si soy capaz de reconocerla es debido a que el contacto efectivo con las cosas y mis percepciones finitas y determinadas son manifestaciones parciales de un poder de conocimiento que es coextensivo al mundo y que lo despliega de punta a cabo. (Merleau Ponty, 1957, p.406).”

4.1.5 Controversial

El dolor, el sufrimiento, la tortura, las adicciones y deformaciones físicas son aceptados, incluso con cierto grado de placer, por estos seres, que aun en su desventura, portan un sereno y pacífico semblante. En medio de múltiples miradas y discretas sonrisas se denuncia una complicidad entre todos ellos para seducir al espectador e incitarlo a adentrarse en las delicias estéticas de su mundo hostil.(Conzuelo, Estado de México, Instituto Mexiquense de la Cultura. Sin fecha.)

Como lo ha expresado el artista visual huimilpense, no quiere ofrecer “arte bonito”, sino aquel que lleve al espectador esteta a la conciencia de sí mismo. Intencionalidad estética de autor que lo ha conducido a la “explotación visual de figuras expresivas y extrañas, cuatro ojos y cuello casi animales”, creaciones donde “los personajes han invadido el espacio real, y sus actitudes vociferantes generalmente rompen también el silencio de los museos.” R.M. “aprovecha la acústica de recintos monacales para que sus personajes se manifiesten con ruidos, gemidos y cantos. (Argudín, 2006).”

Elementos estéticos en la obra de R.M. que “causan en el espectador un asombro instantáneo, una sorpresa repentina al contemplar de golpe y entre aquellas oscuridades los cuerpos sumergiéndose en el piso (¿o emergiendo de él?), las hileras fantasmales de cabezas suspendidas en la nada, los cuerpos que hacen nacer su propia luz de una forma inquietante, los ojos multiplicándose en la piel, los sonidos guturales de la ambientación, la luz que en vez de iluminar ensombrece. (Presentación de la obra de R.M., 2006, en el Museo de Arte de Tlaxcala: *Presencia de lo oculto*).” Sin duda elementos estéticos controversiales que confrontan al espectador.



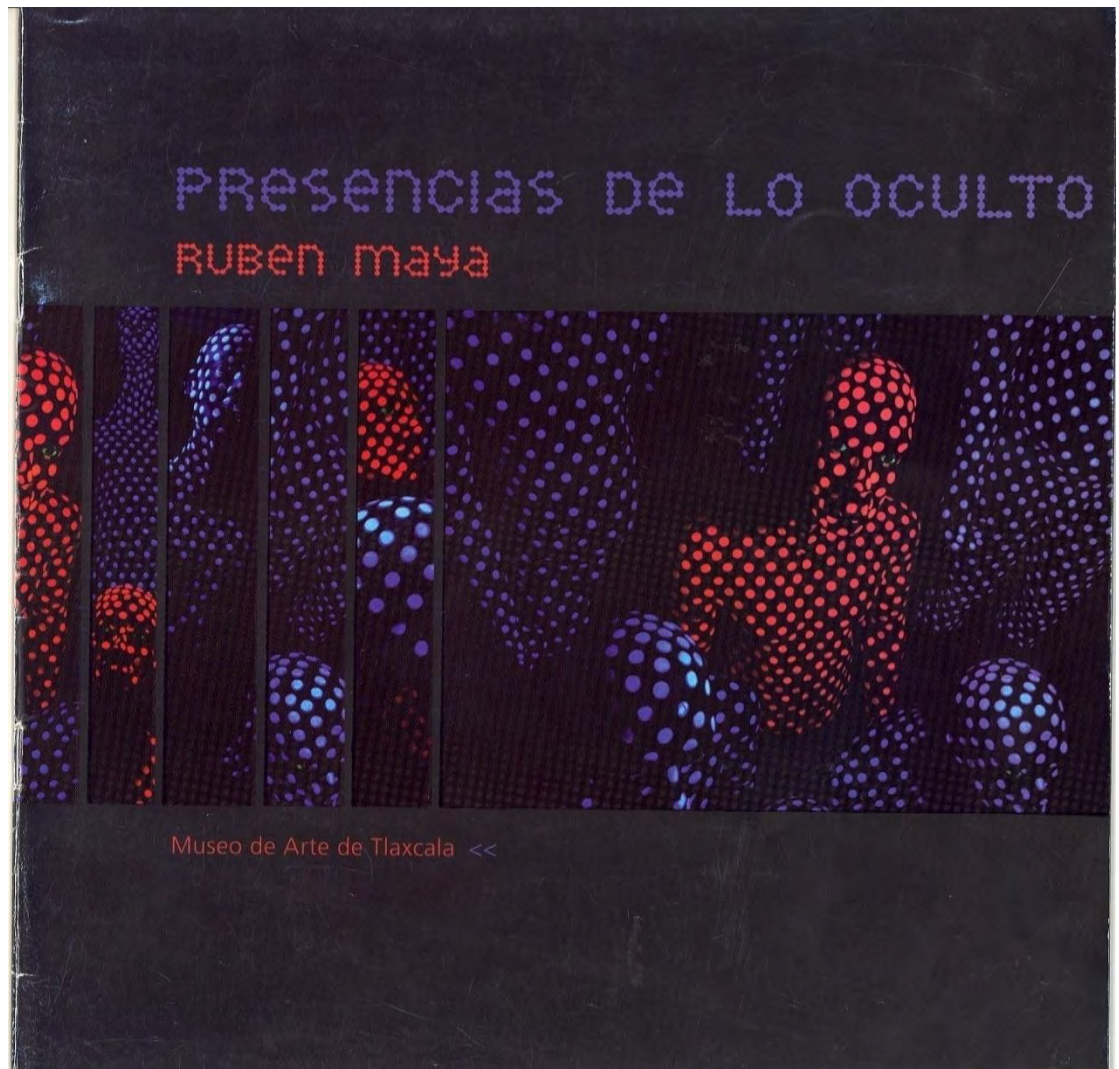
Rubén Maya

Diálogos de permanencia,
dibujo y estampa

27) Invitación a la exposición: *Rubén Maya. Diálogos de permanencia, dibujo y estampa*. Museo de la Estampa, Estado de México, 2008.

4.1.6 Reconocido

Rubén Maya no solamente ha sido reconocido por premios que ha recibido a lo largo de su trayectoria como artista visual, si no como artista propositivo a través de su arte teórico-estético, en donde en sus producciones se ha dado enteramente, quedando la impronta de sí mismo en sus creaciones.



28) Catálogo: *Presencias de lo oculto*. Rubén Maya. Museo de Arte de Tlaxcala, 2006.

En la misma línea teórica de M.M.P. de cómo el cuerpo, como contenedor y sintiente en tanto es inseparable de una perspectiva del mundo, y en esta misma perspectiva realizada, es la condición de posibilidad como también de todas las operaciones expresivas y de todas las adquisiciones que constituyen el mundo cultural. (Merleau Ponty, 1957, p.425).

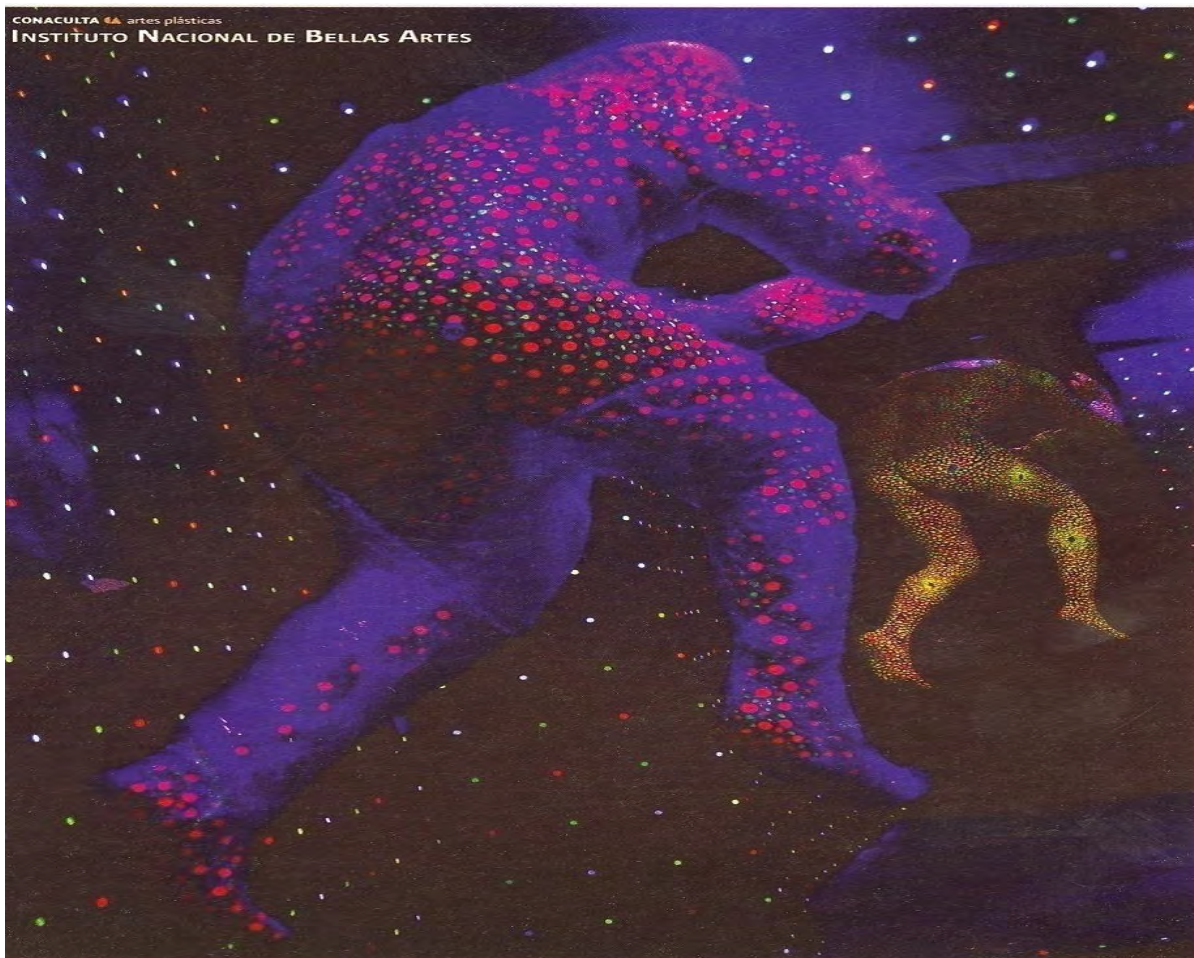
Entre la promesa y la verdad se encuentra sólo el esfuerzo, la disciplina y el trabajo; Rubén Maya no es más una promesa, las obras que conforman esta exposición lo demuestran. El trabajo constante lo ha llevado a dominar los mecanismos del lenguaje plástico, donde su gramática perfecta armoniza un discurso sólido y estructurado, lleno de personajes e historias. (...) Los recursos de Rubén Maya son abundantes: barniz, azúcar y materiales “extra convencionales” como el uso de telas, ruletas, moto tolos y acrílico dejan su huella expresiva con fuerza y poesía. El equilibrio de los recursos técnicos es fundamental para la armónica construcción de la obra que surge de sus manos sin dibujos preparatorios donde ensayar la emoción. El gesto se manifiesta tanto como las cualidades lumínicas, donde el hueco discreto y elegante del aguafuerte responde al ataque feroz de la punta seca, mientras que los límites de la tinta se repliegan ante la armonía del intaglio, donde la textura prístina del papel cuenta con unidad contenedora del vértigo de la narración. (Arteaga, 1994).

“De pulso seguro y firme, con rasgos definidos de caligrafía propia, mezcla lo ingenio y popular con la alquimia del ácido y el metal. Desde el manejo y pulido de las placas utilizadas, pasando por el esfuerzo físico del uso de la punta seca, hasta el control del accidente, el conocimiento y el oficio del artesano culminan en la obra convertida en arte con talento y sensibilidad. (Arteaga, 1994).”

4.1.7 Valorado

En ellos se puede apreciar toda una serie de propuestas que se caracterizan por el excelente manejo de un lenguaje visual propio, que hace que las obras adquieran monumentalidad, independientemente de sus dimensiones. (Vidal, 1994).

“Merleau-Ponty concede una clara preeminencia a la percepción del pintor sobre las otras. Este privilegio se debe a que el pintor no se sitúa frente a las cosas, contemplándolas desde una posición exterior u objetivándolas, sino que nace con ellas, es parte de la carne del mundo que lo impregna todo. Esta idea puede apreciarse en todas las consideraciones merleauPontianas acerca del arte. (López, 2000, p.61).”



29) Invitación a la exposición: *De lo irreductible-sonoro a lo espacial-lumínico*. Rubén Maya. Ex Teresa Arte Actual, México, D.F., 2011.

En esta misma perspectiva R.M. es también valorado en toda su proyección como artista visual contemporáneo, creaciones que han traspasado las fronteras del país, proyectando que sus creaciones no solamente son reducidas a su mera sensación estética, si no que han conllevado selección, atención, contextualización, interpretación, en suma intelección y pensamiento, ha percibido, imaginado, pensado, todas ellas actividades intencionales que le han dado la proyección también de la educación recibida teóricamente en su formación como artista. (Cfr. López, 2000, p.59). Por ello, han expresado que “Rubén Maya es un artista inquieto y versátil. Yo lo conozco desde hace

tiempo como un gran dibujante y grabador, además de un pintor de imágenes fuertes y vivaces. (Argudín, 2006).”Como también: “Seres deformes de singular y cautivadora fuerza plástica habitan las salas del Museo de la Estampa. Cobran vida a través de un lenguaje gráfico que denota un absoluto dominio del dibujo y precisión de las técnicas de grabado, características que definen la obra artística de Rubén Maya.(Conzuelo, Instituto Mexiquense de la Cultura, Estado de México. Sin fecha.)”

4.1.8 Disuasivo



30) Invitación a la exposición: Rubén Maya. Construcciones de silencio. Embajada de Francia en México, 2007.

Uno puede descubrir a los otros en uno mismo, darse cuenta de que somos sustancia homogénea y radicalmente extraña a todo lo que no es uno mismo: yo es otro. Pero los otros también son yos: sujetos como yo, que solo a mi punto de vista para lo cual todos están allí y solo yo estoy aquí. Puedo concebir a esos otros como una abstracción como una instancia de la configuración psíquica de todo individuo, como el otro, el otro y otro con relación al yo. (Todorov, *Cuerpos de lo imaginario y su esquizia lumínica*).

En concordancia con el pensamiento de M.M.P. con respecto a la intencionalidad de creación en R.M., se descubre que “por el cogito no es la inmanencia psicológica, la inherencia de todos los fenómenos a ‘estados de conciencia privados’, el contacto ciego de la sensación consigo misma, -ni siquiera la inmanencia trascendental, la pertenencia de todos los fenómenos a una conciencia constitutiva, la posesión del pensamiento claro por sí mismo-, sino el movimiento profundo de trascendencia que es mi ser mismo, el contacto simultáneo con mi ser y con el ser del mundo. (Merleau Ponty, 1957, p.413).” Aspectos teóricos que sin lugar a dudas son reconocidos en el artista visual huimilpense como “Un diálogo con él mismo, con un amplio sentido de libertad, mostrando sus nostalgias, pasiones y sentimientos, dando así origen a la creación de todo un universo de formas e imágenes, que nos transportan a un mundo mágico y al cual se nos permite el acceso, para disfrutarlo y establecer la comunicación con el grabador. (Vidal, 1994).” O como “Encontrarse en un estado de conmoción extrema, alumbrado de irrealidad, teniendo en un rincón de sí mismo trozos del mundo real. (Artaud, *Cuerpos de lo Imaginario y su esquizia lumínica*).” Donde los “Sentimientos humanos traducidos en imágenes es lo que se aprecia en cada cuadro, donde los ojos son enlaces, ventanas donde el observador puede iniciar un viaje hacia su interior, espejos donde es posible mirarse y medirse, transitando por esos <<Universos de Alteridad>>.(Presentación de la obra de R.M. en el Museo de Arte, 2008, junio): *Rubén Maya Invita a Transitar <<Universos de Alteridad>>*.” Arte disuasivo del artista visual huimilpense en el cual “(...) practica las sensaciones y la percepción del espectador con el uso de esculturas que muestran el cuerpo en el espacio bañado en luz de colores que dramatizan la escena de las figuras, cuelgan, se presentan fragmentadas, se ven en espacios oscuros y dejan sentir en el espectador emociones ocultas. ¿Qué decir de las sensaciones de cada uno de los que experimentan el espacio conjuntamente con las figuras que habitan la sala de exhibición? (Tarcisio, 2010).”

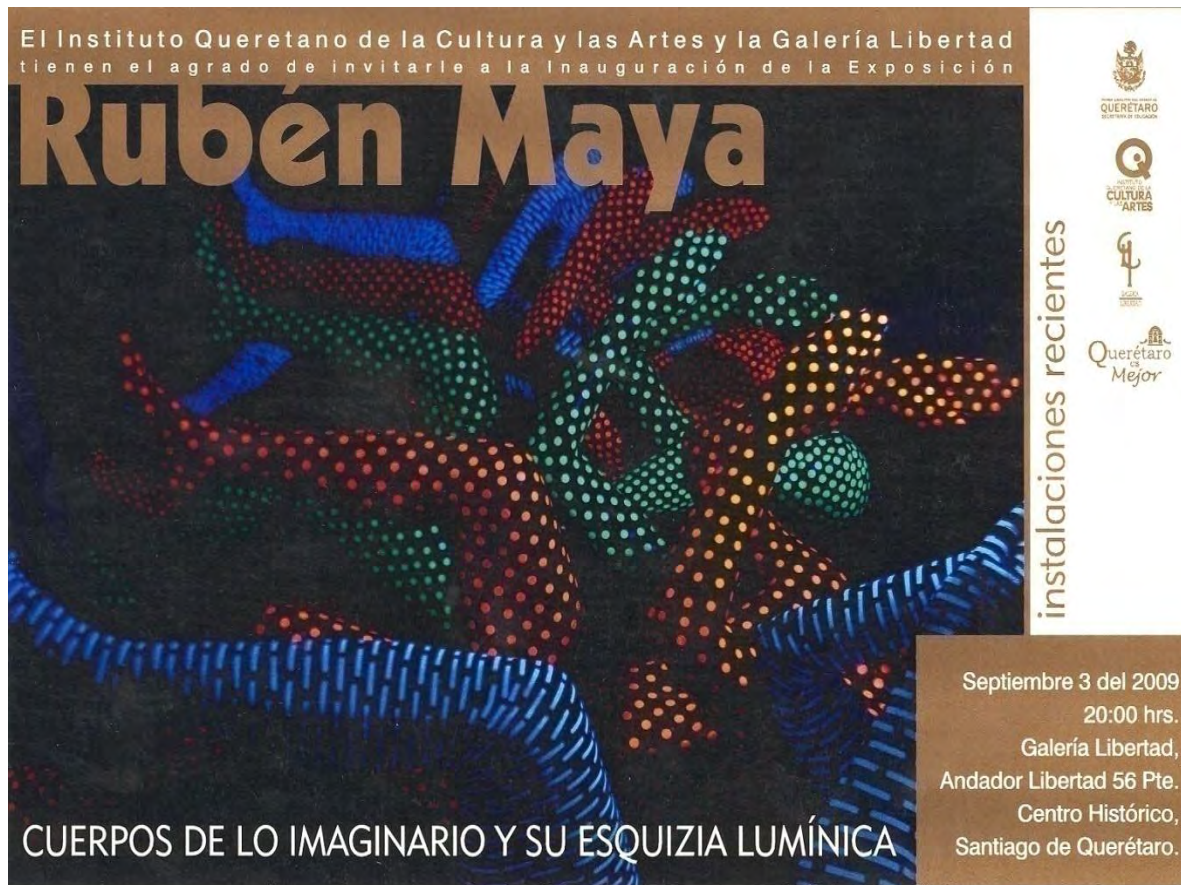
Como arte auténtico de R.M., que no es solamente expresión, sino originalidad que despierta sentimientos que a la vez expresa y disuade a expresar del espectador que la contempla, porque así como aporta el sentido conceptual-teórico en sus creaciones, su arte disuade y enseña a ver de otro modo el mismo arte de hoy.

4.1.9 Ecléctico

El arte contemporáneo es un universo igual a la suma de artistas que lo conforman. Diversidad, innovación, multiplicidad, heterogeneidad y heterodoxias... lo que lo define es su falta de definición. O quizás lo que lo define es precisamente la búsqueda obsesiva de la diferencia. En Rubén Maya, además de todo lo dicho, hay que añadir también un elemento más: el asombro. (...) Posee una larga y reconocida trayectoria dentro de las artes visuales en nuestro país. Además de sus instalaciones, es pintor y grabador, campos en los cuales ha demostrado tener una cuidadosa factura y una alta calidad. (Hernández, 2006).”

Maurice Merleau Ponty refiere que el pensamiento formal vive del pensamiento intuitivo, como se descubre en la proyección de la producción artística de R.M. que ya desde sus inicios muestra la versatilidad y el eclecticismo en sus creaciones tanto en el aspecto teórico-conceptual como técnico, lo que ha logrado que las características propias de sus creaciones sean *sui generis*, compuestas por elementos técnicos del arte muy diversos que ha consolidado en los últimos año en las exposiciones de sus Instalaciones:

El movimiento del cuerpo sólo puede desempeñar un papel en la percepción del mundo si es en sí mismo una intencionalidad original, una manera de referirse al objeto, distinta del conocimiento. Es preciso que el mundo esté en torno de nosotros, no como un sistema de objetos cuya síntesis haríamos, sino como un conjunto abierto de cosas hacia las cuales proyectamos. (Merleau Ponty, 1957, pp.424 y 425).



31) Invitación de la Instalación: *Rubén Maya. Cuerpos de lo Imaginario y su Esquizia Lumínica*. Galería Libertad del IQCA, 2009.

Aunado al aspecto ecléctico en las creaciones del artista visual huimilpense, el Maestro Juanes hace reflexionar, y expresa: “La sociedad de consumo, posmoderna le llaman algunos, no es otra cosa que una saturación de trivialidades, ruido, espectáculos de pacotilla, arte oficial y oferta de mercancías que no significan nada. Los hombres están perdidos, vagan sin sentido; olvidados de sí mismos son intercambiables, exteriores, están de más. Hay que recapitular, reflexionar sobre la situación imperante. Rubén Maya lo hace con su instalación polivalente. Propone un retorno a lo primordial: la vuelta al ser originario, lo sagrado, la *Phycis*, que los antiguos decían. Rubén nos invita a escuchar y a acoger en lugar de violentar. Suspende el lenguaje del poder para

que la voz y la mirada de la redención ocupen su lugar. Apertura ritual, mística quizás, pero rigurosa y aurática. El artista forja un espacio apartado, de meditación y de recogimiento, podríamos hablar de espacio del silencio que se abre a lo innombrable. Propuesta de arte total que conjuga pintura, escultura, música, canto, instalación, arte alternativo, y convoca a la totalidad antropocósmica. Se trata de un aviso urgente: detener la debacle. Observemos, participemos, compartamos. (Juanes, 2008, abril, p.13).”

4.1.10 Subjetivo

El universo estético de la obra del Maestro Rubén Maya, como se ha enfocado en éste tercer capítulo, refleja los diferentes puntos de vista epistemológicos de riqueza de la subjetividad estética, y de las percepciones, argumentos y lenguajes de agentes culturales como directores de museos y galerías, antropólogos, sociólogos, filósofos, escritores, fotógrafos, y estudiosos de diferentes disciplinas; en fin estetas que desde sus puntos de vista personales, enriquecen el mundo de comprensión donde se descubre la intencionalidad social hacia la producción artística de R.M.

Desde los aspectos filosóficos, la subjetividad se refiere a las interpretaciones y a los valores específicos que marcan cualquier experiencia (Cfr. Subjetividad. En Línea), donde cada individuo tiene aspectos cualitativos específicos, en este caso estéticos enfocados a la obra del artista visual huilense, mismas que si bien marcan una experiencia estética personalizada, son accesibles como referencias reflexivas de enriquecimiento epistemológico del tema en ciernes.

Esta “Atención” subjetiva “es, pues, un poder general e incondicionado, en el sentido de que en todo momento puede ejercerse indiferentemente sobre todos los contenidos de la conciencia. (Merleau Ponty, 1957, p.28).” La misma percepción que experimenta la “Atención”, que se desarrolla y enriquece, puesto que se suscita una iluminación del objeto inteligible, (Cfr. Merleau Ponty, 1957, p.28 y 29), en este tenor la riqueza estética y artística de la obra de R.M.

Asimismo M.M.P. (1957) refiere que “La atención supone, ante todo, una transformación del campo mental, una nueva manera de la conciencia de estar presente ante sus objetos.” “El milagro de la conciencia consiste en hacer aparecer por medio de la atención fenómenos que restablecen la unidad del objeto en una dimensión nueva en el momento en que la rompen. De este modo la atención no es ni una asociación de imágenes, ni la vuelta sobre sí mismo de un pensamiento ya dueño de sus objetos, sino la constitución activa de un objeto nuevo, que explicita y tematiza, lo que hasta entonces sólo se ofrecía a título de horizonte indeterminado. (pp.32 y 33).”

Por ello, esta “Atención” subjetiva se puede concebir como la capacidad de interacción, intencionalidad de opiniones personales afianzadas en experiencias estéticas que expresan cualidades de los objetos artísticos, y permiten tener una visión enriquecedora de la obra de arte de R.M., pero que de cualquier modo actúan como registros estéticos de la experiencia que se realiza desde lo subjetivo, lo individual, lo propio, lo diferente. De lo cual una vivencia estética, en este caso hacia la obra del artista visual huimilpense, adquiere dimensiones axiológicas únicas en cada uno de ellos, pero que a la vez trascienden hacia expectativas estéticas de mayor reflexión y enriquecimiento epistemológico para el arte de hoy.

Sobresale en este Capítulo 4, la repercusión que ha tenido la obra de R.M., desde la percepción social de su proceso creativo como arte propositivo y de post-vanguardia a finales del Siglo XX y principios del Siglo XXI, a través de sus exposiciones en diferentes ámbitos culturales como son los museos y salas de exposición en México, así como de agentes culturales y críticos de arte del ambiente nacional y queretano.

Partiendo del análisis de la fenomenología de la percepción merleauPontiana, sobresale que la obra del artista visual huimilpense, se proyecta como ‘polifacética’ en sus diferentes técnicas del dibujo, el grabado, la plástica, las esculturas, las instalaciones sonoras las cuales trabaja con maestría; del ‘anamnesis cultural’ de sus orígenes huimilpenses en sus recuerdos y vivencias genéticas; ‘inculturada’ en la sociedad

contemporánea del hombre de hoy, entre la tradición y la vanguardia; asimismo como ‘propositiva’ en su carga tanto conceptual como teórica que maneja con maestría; ‘controversial’ y ‘disuasivo’ que no deja indiferentes al espectador esteta que contempla sus obras; ‘reconocido’ y ‘valorado’ en el ambiente cultural del arte de hoy; así como ‘subjetivo’ en críticas estéticas por especialistas en el arte contemporáneo como enriquecimiento de percepción hacia los procesos creativos de R.M. plasmados en sus obras.

VIII. CONCLUSIONES

Desde el planteamiento del problema que se menciona en la Metodología, el cual fue interrogado que si desde el método basado en la reflexión y aplicación de la Fenomenología se puede abordar la obra de Rubén Maya, se concluye con la respuesta afirmativa que parte de la intencionalidad vivencial del artista visual huimilpense, y que se proyecta sobre la base de la reflexión filosófica enfocados a sus procesos creativos. Asimismo se verifica que a lo largo de los capítulos sobresalen algunos aspectos que se articulan en el desarrollo de la investigación del tema, como son: la intencionalidad, el *nóema*, y la fenomenología de la percepción, los cuales muestran un *continuum* transdisciplinario que ayudan a tener una visión más amplia en cuanto a la riqueza que el mismo R.M. ha dado en entrevistas con respecto a su obra, así como de los críticos del arte contemporáneo que han tenido la fortuna de verse envueltos estéticamente en sus exposiciones, y se han expresado enriqueciendo la visión de su arte, insertado en el arte de hoy.

Por lo tanto desde el desarrollo de la perspectiva de análisis fenomenológico se evidencia que el concepto de intencionalidad husserliano se puede considerar como punto de partida para la comprensión y reflexión de los procesos creativos de R.M. y su proyección artística. Desarrollado desde la filosofía de E.H. sobresale que la intencionalidad vivencial ha sido clave central en el proceso creativo de la obra del artista visual huimilpense, desde sus “vivencias” y “nostalgia” como “añoranza de volver a la esencia” que han marcado los procesos creativos desde sus orígenes; asimismo la *epojé* desde su origen filosófico husserliano “poner entre paréntesis” aplicado desde la *kátarsis* de experiencia personal en España la cual ha sido un parteaguas en su proyección estética; así se constató que la reflexión filosófica de la *noesis* identificada como aspecto intelectual teórico en el artista visual huimilpense se

cierte entre las “esencias” de sus orígenes que lo han llevado a trascender en el aspecto estético de sus creaciones a través de su proyección artística desde el dibujo, la plástica, el grabado, y las instalaciones-sonoras, intervenidas por él mismo. Donde se constata que su producción artística están haciendo historia en el arte contemporáneo, tanto en México, como en la proyección internacional.

De lo cual se deriva que este proceso estético *nóético* se cierne en R.M. pasando de la “actitud natural” de una estética tradicional del grabado, el dibujo, la plástica; a la “actitud reflexiva” como riqueza abierta a otros modos contemporáneos del arte como lo son las intervenciones de esculturas y mantras en las instalaciones-sonoras que ha logrado exponer; actitud reflexiva que ha pasado por el filtro de la *epojé* husserliana que se identifica en R.M. en su experiencia en España, misma que él la expresa como una *kátarsis* de purificación personal y de proyección estética. Sin embargo, hay un *continuum* de intencionalidad vivencial que es lo que le da una proyección de innovación y apertura de estética contemporánea, esto plasmado en las Series que ha logrado exponer desde lo teórico y conceptual, y la riqueza de intencionalidad vivencial de su proceso creativos como artista nato insertado en el mundo del arte contemporáneo.

Asimismo, el *nóema* husserliano que se proyecta desde el concepto de “cosa” de M.H., el cual le ha dado su lugar estético al objeto de arte y su carga de intencionalidad con la cual son creadas desde la riqueza del artista. Asimismo la “cosa” se proyecta como signo, símbolo, ícono, y código artístico en la obra de R.M., la cual ayuda a tener una comprensión más amplia tanto de su proceso creativo, de la cual emergen aspectos de reflexión tanto psicológicos, antropológicos, como sociológicos, etcétera, del hombre contemporáneo.

Es importante subrayar la estética de realismo *sui generis* que emerge de la obra de R.M. como una constante de intencionalidad vivencial al hacer referencia al objeto-sujeto, ya que no se puede hablar del objeto-sujeto sin hacer referencia al objeto

intencional del autor, que en este caso el artista visual huimilpense se muestra como teórico y esteta de su propia obra.

Asimismo se constata que desde la fenomenología de la percepción, sobresale el aspecto social y comunitario de la obra de R.M.; de aquí que el *excursus* epistemológico ayudan para abordar desde una sinopsis de análisis sintético las dimensiones y perspectivas de M.M.P. que ofrece en cuanto a la percepción fenomenológica, como del apoyo en reflexiones estéticas de críticos contemporáneos del arte y agentes culturales tanto de México, como de Querétaro, hacia la obra de R.M., enfocado en las técnicas que utiliza el artista visual huimilpense, así como reflexiones estéticas de su proceso creativo. De esta manera se muestra cómo las dimensiones y perspectivas de los críticos del arte, ofrecen propuestas de análisis estético, con respecto a la obra de R.M.

De la reflexión filosófica de M.M.P. se infieren algunas características desde las cuales se proyecta la obra de R.M. como artista ‘polifacético’ y ‘eclectico’ en proyección de las técnicas que utiliza para hacer sus creaciones; desde la ‘anámnesis’ cultural entre la tradición y las postvanguardia; inculturación contemporánea de afectaciones del hombre de hoy proyectadas en sus instalaciones-sonoras; ‘propositivo’ en sus obras; ‘controversial’ y ‘disuasivo’ llevando al esteta-contemplador a la reflexión de sí mismo y de su entorno; ‘reconocido’ aquí en México y en el extranjero como artista versátil e innovador; y ‘subjetivo’ para quien se ha expresado de sus obras, como riqueza estética intersubjetiva de enriquecimiento para la crítica del arte contemporáneo.

En este trabajo de investigación emerge desde esta perspectiva filosófica de análisis en cuanto a la obra de R.M. y sus procesos creativos, la fenomenología transdisciplinaria de reflexión filosófica, ya que “el mundo actual está caracterizado por sus interconexiones globales en las que los fenómenos físicos, biológicos, psicológicos, sociales y ambientalistas son interdependientes. Para la nueva ciencia se hace necesario una perspectiva más amplia, holística y ecológica interdependiente, pues el todo influye sobre el todo, para ello necesitamos un nuevo paradigma que transforme nuestro modo de pensar, percibir y valorar los saberes. (Schara, 2011).”

Sobre la transdisciplina desde la cual se busca de “superar la parcelación y fragmentación de los conocimientos que reflejan las disciplinas particulares y su consiguiente hiperespecialización, debido a su incapacidad para comprender las complejas realidades del mundo actual, la ciencia ciega, las cuales ignoran la multiplicidad de nexos de las relaciones e interconexiones que las constituyen. (Schara, 2011).”

Es por ello que sí comprobé que desde los aspectos teóricos desarrollados, en particular de la fenomenología emerge como método adecuado para la construcción del reflexionar filosófico, del hombre y de su cosmovisión, en este caso dirigido a la comprensión más profunda del artista visual huimilpense y su obra.

Dicha reflexión trasladada a R.M. ayudan a entender su cosmovisión artística de esencias en su intencionalidad vivencial, recuperando la historia de sus inicios como ser humano; asumiendo para ello una actitud crítica ante el hecho fenomenológico histórico en el cual está afianzado el artista visual huimilpense, y desde la cual sus obras no son aisladas así mismas, sino que pertenecen a la comunidad cultural y del arte contemporáneo sin fronteras, mismas que ayudan a tener una visión más amplia de su intencionalidad estética.

Es por ello que la fenomenología husserliana se muestra como un método adecuado para la reflexión filosófica, desde argumentos lógicos, fundamentados en la razón, pero dirigidos en la búsqueda de la verdad del ser mismo en sus esencias, en este caso de R.M. Interesándose holísticamente de cuanto rodea al hombre y su mundo como fenómenos psíquicos, físicos, históricos y culturales; con ello conduciendo de un conocimiento natural al reflexivo de las cosas y del mundo. Así como se ha desarrollado en esta investigación con respecto al artista visual huimilpense, su mundo vivencial, así como su formación intelectual, y su proyección estética que aún está en proceso de creación, pero que sin embargo desde estas perspectivas filosóficas ayudan a tener una visión más amplia del artista y de su mundo estético.

Sin embargo hay que reconocer que el desarrollo de esta investigación es sólo un esbozo para la comprensión tanto de los procesos creativos como de la obra en construcción del Maestro Rubén Maya. Por lo cual queda abierto el campo de investigación al respecto.

LITERATURA CITADA

- Álvarez Falcón, L. (2000). *Razón clásica y sensibilidad: análisis del concepto de <<katharsis>> desde la experiencia estética contemporánea*. Trabajo presentado en la IX Jornadas de Filosofía “Los Griegos, nuestros contemporáneos”, realizado en la Universidad de Valladolid. Publicado en Actas. Disponible en: www.luisalvarezfalcon.com/ponenciasycomunicaciones.html
- Ídem. (2007). La Aporía del Arte: <<Hipertrofia>> del entendimiento y <<Represión>> de la sensibilidad. *Fedro Revista de estética y teoría de las artes*. 5 (54). Disponible en: dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2511405 institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n5/alvarez.pdf
- Argudín, L. (Catálogo 2006). Rubén Maya y el cuerpo de lo visible. Museo de Arte de Tlaxcala.
- Aristóteles (1978). *Sobre el Alma* (5ª ed.). España: Gredos.
- Artaud, A. *Cuerpos de lo Imaginario y su esquizia lumínica*, (sin fecha).
- Arteaga, A. (Catálogo 1994). *Tentlalia Diálogos entre corazones*. Museo Nacional de la Estampa, INBA/CNCA, México.
- Arreola, J.J. (2008, abril). Sentimientos humanos en imágenes. *Magazine*, Especial Arte 04, 12.
- Augé, M. (2008). *Los no lugares*. Espacios del anonimato. España: Kairós.
- Bakhtin, M. (1975). *The Dialogic Imagination*. Texas: Michael Hulquist. Disponible en: http://translate.google.com.mx/translate?hl=es_4198&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Bakhtin&ei=
- Barcia González, J. (2001). Genette: “La obra del arte” y la intencionalidad estética. *Ágora, Papeles de Filosofía*. Vol. 20, 2, 233-245. Disponible en: dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=307276. Consultado: 10-08-2011, 19:00 p.m.

- Barthes, R. (1971). *Elementos de Semiología*. Madrid: Alberto Corazón Editor. Disponible en: bibliophiliaparana.wordpress.com/.../barthes-roland-elementos-de-se... Consultado: 04-04-2011, 18:30 p.m.
- Beltrán, L. (2007, noviembre). Rubén Maya. Forjador de zonas consignadas a la reflexión. *lado por lado*. 11, 25.
- Borobia, J.J. (2002). Conciencia y Subjetividad en las Investigaciones Lógicas de Edmund Husserl. *Tópicos*.20, 22.
- Brentano, F. (1946). *Psicología*. Barcelona: Schapire.
- Casares Sánchez, J. (1942). *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*. Disponible en: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0427.html> Consultado: 20-08-2011, 19:00 p.m.
- Castañeda, C. *Las enseñanzas De Don Juan* (1968); *Una realidad aparte* (1971); *Viaje a Ixtlán* (1973); *Relatos de Poder* (1975); *El segundo anillo de poder* (1977); *El don del águila* (1981); *El fuego interno* (1984); *El conocimiento silencioso* (1987). Disponible en <http://www.carlos-castaneda.net> Consultado: 27-02-2011.
- Ídem*. (1993, en español). *El arte de ensoñar*. Barcelona: Seix Barral, S.A. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/El_arte_de_enso%C3%Blar Consultado: 27-08-2011, 20:00 p.m.
- Conzuelo, V. Rubén Maya. Diálogos de permanencia, dibujo y estampa. Estado de México: Instituto Mexiquense de Cultura (sin fecha).
- Chávez Báez, R. A. (2005). *Arte y Fenómeno. Una Sistematización de la Estética Husserliana a partir de las Ideas*. Grado de Maestría en Filosofía. México: Universidad Iberoamericana. Disponible en: www.bib.via.mx/tesis/pdf/014569/014569-00.pdf Consultado: 25-07-2011, 20:00 p.m.
- Del Conde, T. y Franco, E. (1994). *Historia Mínima del Arte Mexicano en el Siglo XX*. México: ATTAME Ediciones.
- Deladalle, G. (1996). *Leer a Peirce Hoy*. España: Gedisa.
- Derrida, J. (1999). *No escribo sin luz artificial*. Valladolid: Cuatro ediciones. Disponible en: <http://intervencionluminica.wordpress.com/corpus-teorico/referentes-artisticos/> Consultado: 15-04-2011, 19:00 p.m.

- D'Hervey de Saint-Denys, L. *Los sueños y cómo controlarlos*. Disponible en: es.wikipedia.org/wiki/León_d'Hervey_de_Saint_Denys y/o www.laflecha.net/foros/topic/controlar-los-suenos-suenos-lucidos Consultado: 26-08-2011, 19:00 p.m.
- Domínguez, Ángel E. *A.Hermenéutica Onírica*. Disponible en: <http://rcci.net/globalización//lega/fg090.htm>. Consultado: 25-08-2011, 19:00 p.m.
- Espinosa de los Monteros, S. Rubén Maya: La mirada múltiple. Disponible en: <http://rubenmaya.com> Consultado: 20-04-2011, 18:00 p.m.
- Everard, M.U. y Wingert, P. S. y Mahler, J.G. (1973). *Historia Mundial del Arte* (Tomo 3). España. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Beato_de_Li%C3%A9bana Consultado: 04-04-2011, 17:00 p.m.
- Freud, S. (1931). *La Interpretación de los sueños*, I. Viena: Biblioteca Nueva. Disponible en: onironautas.org/articulos/hermenéutica_onirica.html Consultado: 26-08-2011, 19:00 p.m.
- Gala, A. y Martínez-Novillo y Triado, J.R. (1998). *La Luz en la Pintura*. España: Carroggio.
- Gállego, J. (1972) *Visión y Símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Disponible en: <http://www.es.wikipedia.org/wiki/Julian-Gallego> Consultado: 20-08-2011, 18:00 p.m.
- Geertz, C. (1987). *Interpretación de las culturas*. Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajo52/el.simbolo/el.simbolo.shtm/> Consultado: 21-08-2011, 19:00 p.m.
- González Jiménez, A. *Los sueños, otra vez*. Disponible en: ariel2001@prodigy.net.mx. Consultado: 26-08-2011, 20:00 p.m.
- Gubern, R. (2008) *El eros electrónico*. México: Santillana.
- Heidegger, M. (1958). *Arte y Poesía*. México: FCE.
- Hernández de Valle-Arizpe, H. (2006). *Rubén Maya*. Museo de Arte de Tlaxcala.
- Herrera Restrepo, D. (1986). *Escritos sobre Fenomenología*. Bogotá: USTA.

- Hörner, G. (2008, febrero). Talentos contemporáneos de la plástica en Querétaro. *Diariode Querétaro*. Disponible en: www.oem.mx/esto/notas/n581735.htm Consultado: 25-07-2011, 18:00 p.m.
- Husserl, E. (1929). *Investigaciones Lógicas I*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ídem. (1931). *Meditaciones Cartesianas*. España: Paulinas.
- Ídem. (1982). *La Idea de la Fenomenología*. Madrid: FCE.
- Ídem. (1985). *Investigaciones Lógicas II* (2ª ed.). Madrid: Alianza.
- Ídem.(1990). *Kant e l'idea della filosofia trascendentale*. Milano: Il saggiatore.
- Ídem.(1992). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (2ª ed.). México: FCE.
- Isla Estrada, J.A. (2010, abril). El nuevo tiempo de la plástica en Querétaro. *Magazine*, 583, 3.
- Juanes, J. (2008, abril). El retorno de lo olvidado. *Magazine*, Especial Arte, 04,13.
- Jung, C. G. (1964). *El Hombre y sus Símbolos*. Barcelona: Paidós. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/El_hombre_y_sus_5%C3%ADmbolos Consultado: 06-04-2011, 16:00 p.m.
- Kandinsky, V. (2003). *Sobre lo Espiritual en el Arte*. Argentina: Libertador.
- Levy-Strauss, C. (1979). *Sociología y antropología*. Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajo52/el.simbolo/el.simbolo.shtm/> Consultado: 21-08-2011, 19:00 p.m.
- López Saénz, M.C. (2000). *El Arte como Racionalidad Liberadora*. España: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Ídem.(2001) Subjetividad trascendental como intersubjetividad trascendental en la fenomenología de Husserl.*Pensamiento*. 57,251253.
- Malina, J.F. (1975). *Electric Light As A Medium In the Visual Fine Arts: A Memoir*. Disponible en: <http://www.olats.org/pionniers/malina/arts/electricLight.php> Consultado: 17-04-2011, 17:00 p.m.

- Manovich, Lev. (2005). *El Lenguaje de los Nuevos Medios de comunicación*. Barcelona:Paidós. Disponible en: [versión.xoc.uam.mx/index.php?...lenguaje-de-los-nuevos-medios...](http://version.xoc.uam.mx/index.php?...lenguaje-de-los-nuevos-medios...), también en: [wikipedia.org/wiki/Lev Manovich](http://wikipedia.org/wiki/Lev_Manovich)
- Manrique, J.A. (2000). *Arte y Artistas Mexicanos del Siglo XX*. México: CONACULTA.
- Melgar, R. (1998). *El universo simbólico: el ritual en el pensamiento de Turner*. Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajo52/el.simbolo/el.simbolo.shtm/> Consultado: 21-08-2011, 19:00 p.m.
- Merleau Ponty, M. (1986). *El Ojo y el Espíritu*. Barcelona: Paidós.
- Ídem. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Ídem.(1957). *Fenomenología de la Percepción*. México: FCE, México.
- Monsiváis, C. Las miradas de (desde, cabe, con, hacia) Rubén Maya. Disponible en: www.rubenmaya.com Consultado: 20-04-2011, 16:00 p.m.
- Moran, D. (2000).Heidegger's Critique of Husserl's and Brentano' Accounts of Intentionality.*Inquiry*.43, 44.
- Moreno, C., (2000). *Fenomenología y Filosofía Existencial, I*. Enclaves Fundamentales. España: Síntesis.
- Ídem.(2000). *Fenomenología y Filosofía Existencial, II*. Entusiasmos y Disidencias. España: Síntesis.
- Morris, Ch. (1985). *Fundamentos de la Teoría de los Signos*. Barcelona: Paidós. Disponible en: <http://es.scribd.com/.../Charles-Morris-Fundamentos-de-La-Teoría-de-Los...> Consultado: 04-04-2011, 19:00 p.m.
- Mukarovsky. J. (1948). *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili. Disponible en:www.bdigital.unal.edu.co/1543/2/01PREL01.pdf Consultado: 04-04-2011, 18:30 p.m.
- Oesterreicher, J. M. (1967). *Five in search of Wisdom*. London: FirstPaperback.
- Olarte, A. La cosmogonía de Maya. Disponible en: [www.rubenmaya](http://www.rubenmaya.com) Consultado: 21-08-2011, 16:00 p.m.

- Perrot, E. Disponible en :<http://www.prodiversitas.bioetica.org/alquimia.htm>. Consultado : 04-04-2011, 19 :00 p.m.
- Rampa, L. (1958). *El Tercer Ojo*. Argentina: Troquel.
- Rivera, S. (2008, Noviembre-Diciembre). Rubén Maya la invención de la neoiconografía. *U.A.Q.* 10.
- Roudinesco, E. y Plon, M. (1998). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. Disponible en: www.elortiba.org/dicpsi.html-Argentina Consultado: 04-04-2011, 18:00 p.m.
- Sagaert, M. (Catálogo 2010). Cuerpos de lo imaginario y su esquizia lumínica.
- Schara, J.C. (comp.) (2009). *Diálogos Transdisciplinarios*. México: Fontamara.
- Ídem. (2011). *Diálogos Transdisciplinarios II*. México: Fontamara.
- Siruela, J. *El Mundo bajo los párpados*. Disponible en: www.mascultura.com.mx Consultado: 27-08-2011, 20:00 p.m.
- Szilasi, W. (1959). *Introducción a la fenomenología de Husserl*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Tarcisio, E. (Catálogo 2010). Cuerpos de lo imaginario y su esquizia lumínica.
- Thomas, K. (1978). *Diccionario del Arte Actual, con 157 ilustraciones*. Madrid: Labor.
- Todorov, T. (Catálogo 2010). Cuerpo de lo imaginario y su esquizia lumínica.
- Turner, V. *Concise Oxford Dictionary* (1999). Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajo52/el.simbolo/el.simbolo.shtm/> Consultado: 21-08-2011, 19:00 p.m.
- Vidal, B. (Catálogo, 1994). Tentlalia Diálogos entre corazones. Museo Nacional de la Estampa, INBA/CNCA, México.
- Virilo, P. (1998). *La máquina de la visión*. Madrid: Cátedra. Disponible en: <https://intervencionluminica.wordpress.com/corpus-teorico/referentes-artisticos/> Consultado: 15-04-2011, 19:00 p.m.
- Weibel, P. y Jansen, G. *Light art from artificial light: Light as a medium in 20th and 21st century art* (ZKM/ Museum für Neue Kunst Karlsruhe, 2003). Disponible

en: <https://intervencionluminica.wordpress.com/corpus-teorico/referentes-artisticos> Consultado: 15-04-2011, 19:00 p.m.

Zirión Quijano, A. (1990). *Breve Diccionario de Conceptos Husserlianos*. México: UNAM

Rubén Maya

www.rubenmaya.com

Ídem.(2006). Presencias de lo oculto, Exposición en el Museo de Arte de Tlaxcala, pp. 6 y 7.

Ídem.(2007, noviembre). Rubén Maya. Forjador de zonas consignadas a la reflexión. *lado por lado*. 11, 23-27.

Ídem.(2008, abril). Sentimiento, humanos en imágenes. *Magazine*, Especial 04, 12.

Ídem. (2008, junio). Rubén Maya Invita a Transitar <<Universos de Alteridad>>. *ASOMARTE*. 50, 3.

Ídem.(2009, septiembre). Cuerpos de lo Imaginario. Exposición de Rubén Maya. *ASOMARTE*. 65, 3.

Ídem.(Catálogo, 2010). Cuerpos de lo Imaginario y su esquizia lumínica.

Ídem.(2010). *Artistas Queretanos*. Cinco años de entrevistas en Barroco, suplemento cultural de Diario de Querétaro. Querétaro: Diario de Querétaro, DRT, IQCA, UAQ. pp. 79-83.

Ídem. Disponible en: <http://www.m.eltiempo.com/colombia/bogota/rplicas-de-cabezas-femeninas-en-bogot/9677493>. Consultado: 30-06-2011 (1), 18:00 p.m.

Ídem.(2011).Disponible en: http://www.redyaccion.com/red_todo/Red_2011/junio/maya.htm Consultado: 01-07-2011 (2), 17:00 p.m.

Ídem. Disponible en: <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=43911> Consultado: 01-07-2011 (3), 17:00 p.m.

Ídem. Disponible en:<http://www.co.omg.yahoo.com/noticias/crea-rub%C3%A9n-maya-instalaci%C3%B3n-lum%C3%A9rica> Consultado: 01-07-2011 (4), 18:00 p.m.

Sitios Web consultados en el 2011-2012

Alquimia: <http://www.prodiversitas.bioetica.org/alquimia.htm>. Consultado: 04-04-2011, 19:00 p.m.

Juan Muñoz: <http://es.wikipedia.org/wiki/wikipedia:PortadaJuanMuñoz,artistaespañol/ArteSpain> Consultado: 10-04-2011, 17:00 p.m.

Antony Gormley: <http://www.antonygormley.com> Consultado: 12-04-201, 17:00 p.m.

Rodolfo Abularach: <http://www.RodolfoAbularachenelArteGuatemaltecoLatinamericano.mht> ; http://RodolfoAbularachArtistaGuatemaltcoBiografiaenLatinAmericanArt_com.mht Consultado: 15-04-2011, 17:00 p.m.)

Interfaz: <http://www.es.wikipedia.org/wiki/Interfaz> Consultado: 15-04-2011, 20:00 p.m.

Intervención lumínica: <http://intervenciónluminica.wordpress.com/corpus-teorico/referentes-artisticos/> Consultado: 15-04-2011, 18:00 p.m.

Mantra: <http://wikipedia.org/wiki/Mantra> Consultado: 22-04-2011, 18:00 p.m.

Led: <http://es.wikipedia.org/wiki/led>. Consultado: 08-05-2012.

Hugo von Hofmannsthal: http://www.es.wikipedia.org/wiki/Hugo_von_Hofmannsthal Consultado: 27-07-2011, 19:00 p.m.

Gadamer: http://www.heideggeriana.com.ar/gadamer/obra_de%20arte.htm Consultado: 12-08-2011, 17:00 p.m.

SEP: Programa de Artes Visuales para Secundaria. Material didáctico para el profesor. <http://www.slideshare.net/elprofeleo/bloque-5-el-cuerpo-humano-escultura> Consultado: 14-08-2011, 17:00 p.m.

Símbolo: <http://www.monografias.com/trabajo52/el-simbolo/el-simbolo.shtm/> Consultado: 21-08-2011, 19:00 p.m.

Sueño onírico:http://es.wikipedia.org/wiki/Sue%C3%B1o_l%C3%BAcido Consultado: 25-08-2011, 19:00 p.m.

Onírico: <http://www.wordreference.com/definicion/onirico> Consultados: 25-08-2011, 19:00 p.m.

Sueño lúcido:http://es.wikipedia.org/wiki/Sue%C3%B1o_l%C3%BAcido Consultado: 26-08-2011, 19:00 p.m.

Sueño lúcido:http://www.absolum.org/ot_suenho_lucido.html Consultado: 30-08-2011, 16:00 p.m.

Subjetividad:<http://www.ub.edu/histofilosofia/gmayos/0modernitat.htm> Consultado: 15-10-2011, 19:00 p.m.

Anexo 1. GLOSARIO³

A priori

Significa para Husserl, como en la tradición, “independiente de los hechos”, “anterior” a la experiencia (natural, sensible).

Conciencia

La conciencia es para Husserl un ámbito o una esfera de ser absolutamente diferenciada respecto de cualquier otra esfera de ser, y en particular respecto de la que se conoce como realidad (la realidad o el universo espacio-temporal de los cuerpos). La conciencia forma una unidad, cerrada en sí, de vivencias, entre las cuales hay una (las intencionales, llamadas actos o *cogitationes*) que poseen lo característico de la conciencia: la intencionalidad. Ello se debe, se cree, a que “todas las vivencias participan de algún modo en la intencionalidad”. Así, pues, “la intencionalidad es lo que caracteriza la conciencia en su pleno sentido y lo que autoriza para designar a la vez la corriente entera de las vivencias como corriente de conciencia y como unidad de conciencia.

Cosa exterior

Aquí ‘cosa’ es traducción del alemán ‘*Ding*’ (no de *Sache*). La cosa exterior, objeto de la percepción externa. La cosa exterior es la cosa trascendente por excelencia (trascendente a la conciencia, al acto que pretende conocerla).

Cosa misma

El objeto conocido, como “cosa misma”. Que el objeto se constituya en el conocimiento quiere decir: el objeto “sólo es lo que es en su correlación con el conocimiento”. Otro modo de decir lo mismo es el siguiente: el acto de conocimiento en que un objeto se constituye como tal, como lo que él es, le da sentido al objeto.

Conocimiento natural

Conocimiento Natural es el conocimiento que se lleva a cabo en la actitud espiritual o intelectual natural. Comprende el conocimiento cotidiano y el conocimiento de todas las ciencias positivas. Es característica en él la falta de un cuestionamiento

³ En esta parte me limito solamente a la terminología de E.H. por ser la más compleja en el trabajo de investigación. Todos los términos citados en esta parte son de: Ziri6n, A. (1990). Breve Diccionario..., *op. cit.* En wikipedia s6lo los conceptos de: *n6ema* y *n6esis*.

acerca de su propia posibilidad. Con otras palabras, lo problemático del conocimiento natural es su pretensión de trascendencia. Sin embargo, el cuestionamiento del conocimiento natural es lo que abre, por decirlo así, la puerta de entrada de la filosofía.

Lo Dado

Bajo *cogitatio*, el modo de darse (de un objeto) está en correlación con el modo de ser (de ese objeto). Un modo de darse absoluto indica un modo de ser absoluto. El hecho de darse es un acontecimiento subjetivo: los objetos se dan en actos subjetivos: en apariciones (fenómenos). La investigación de estos fenómenos es por ende correlativa a la investigación de los objetos que aparecen en ellos. Esta correlación a la investigación de los objetos que aparecen en ellos. Esta correlación es la misma que señalamos bajo constitución. Investigar la constitución de un objeto es investigar ante todo el modo de darse de ese objeto: la pregunta “¿cómo se constituye un objeto?” equivale a la pregunta “¿cómo se da?”. Y esta pregunta es, a su vez, equivalentemente a esta otra: “¿qué forma de evidencia le pertenece?”. Tenemos así esta serie de equivalencias: darse es aparecer subjetivamente, aparecer subjetivamente es constituirse, constituirse es ser evidente (ante alguna de las múltiples formas de evidencia).

Desconexión (Poner entre paréntesis)

El sustantivo desconexión (y el verbo desconectarse) es un término técnico dentro de la fenomenología. El verbo es sinónimo de la tan conocida frase “colocar entre paréntesis”. Designa la aplicación particular de la reducción fenomenológica o reducción trascendental sobre cierta objetividad o esfera de objetos o región objetiva. Desconcertar cierta realidad (“ponerla entre paréntesis”) es en cierto modo cancelarla (suspenderla) como tema u objeto de investigación o estudio; pero cancelarla así sólo como la realidad que es antes de la desconexión, pues lo desconectado sigue siendo tema de investigación como “objeto intencional”, como correlato de la conciencia. “La desconexión, dice Husserl en Ideas I, tiene a la vez el carácter de un cambio de signos de valor, con el cual queda incluso de nuevo en la esfera fenomenológica lo que ha cambiado de valor. Dicho con una imagen: lo colocado entre paréntesis no queda borrado de la tabla fenomenológica, sino justo colocado simplemente entre paréntesis y afectado por un índice. Pero con éste entra en el tema capital de la investigación.

Donación de sentido

La conciencia es la esfera del sentido. Esta tesis se repite en diversas obras de Husserl. Todo sentido (de los actos, de las palabras, de las obras, de las realidades) existe por obra de una “dar sentido” por parte de la conciencia. La investigación de la intencionalidad, y en última instancia la investigación de la constitución de cualquier clase de objetividad. Es por ello que Husserl rechaza el concepto kantiano de “cosa en sí” o de un mundo “*noumenal*”: la idea de una realidad que existiría y tendría sentido con absoluta independencia de la subjetividad. “Todo sentido concebible, todo ser concebible, dígame inmanente o trascendente, cae en al ámbito de la subjetividad

trascendental... Ella es el universo del sentido posible; un fuera de ella es pues precisamente sinsentido...”.

Esencias

Las esencias son una especie de objetos universales. Por ello se considera como conceptos aproximadamente sinónimos los de captación de esencias y de consideración de esencias. Las esencias se encuentran siempre en una “jerarquía” de especies y géneros (Husserl las llama a veces objetos específicos o genéricos). El término de intuición genérica se refiere a una intuición de una esencia genérica, de un género.

La definición explícita que Husserl da de esencia en Ideas I: “Ante todo designo ‘esencia’ lo que se encuentra en el ser autárquico de un individuo constituyendo lo que él es.” La admisión de esencias, como objetos de un modo de ser peculiar, distinto del modo de ser de lo que existe de hecho, de lo que existe como individuo, constituye una tesis o posición fundamental para la fenomenología, al grado de que Husserl le concedió a su exposición y defensa una sección entera de su obra más sistemática. La fenomenología es, en efecto, ciencia de esencias (ciencia eidética), e incluso la “doctrina universal de las esencias”. De las esencias puede decirse que “existen” (pese a la contraposición entre existencia y esencia que se establece en Ideas I, donde “existencia” debe entenderse como existencia individual, siempre y cuando se entienda que su existencia no es “real”, sino “ideal”).

Espíritu, espiritual

Espíritu (así como el término utilizado en otras obras, alma) es para Husserl un término experiencial y no implica ninguna tesis metafísica. Espíritu es la mente, la psique, la conciencia en su conjunto, lo subjetivo como tal. Cualquier vivencia de conciencia es, pues, espiritual en este sentido. Entre ellas se destacan en particular las vivencias intelectuales. También éste es un término experiencial, descriptivo; designa a las vivencias o los actos de conciencia de cierta especie: los intelectuales, los que tienen que ver con el conocimiento, en el más amplio sentido de este término, con la teoría. Vivencia espiritual sería una suerte de pleonismo: equivale a vivencia sin más.

Fenomenología

Se debe distinguir entre la fenomenología entendida como ciencia (o conjunto de disciplinas científicas) y la fenomenología entendida como un método, o, más en general, como una actitud intelectual. Ambos conceptos pueden fácilmente confundirse y de hecho muchas veces se han confundido. Y la confusión más grave es la que se origina en la ignorancia o el desprecio de la ciencia y en la predilección exclusiva del método, pues esta ignorancia o desprecio casi siempre supone el desconocimiento del método mismo. Nos referimos, más concretamente, a lo siguiente.

Cuando se piensa que la fenomenología es exclusivamente un método, se corre el riesgo de confundir los métodos propios de la fenomenología entendida como ciencia

(que son la reducción fenomenológica, la reducción eidética, el análisis intencional) con una mera actitud intelectual vagamente definida como un “volver a las cosas mismas”, un “filosofar sin supuestos”, un “abstenerse de prejuicios”. Pensando que en esto y sólo en esto consiste el llamado “método fenomenológico”, además pensando que el mismo es aplicable en cualquier dominio del conocimiento, se pierde de vista, en primer lugar, la fenomenología misma y sus métodos propios (con todo su sentido como ciencia fundamental de la filosofía) y, en segundo lugar, el justo sentido de esa actitud intelectual que consiste en “volver a las cosas mismas”, etcétera, y su papel en el desarrollo histórico de la fenomenología. Cuando Husserl afirma que la fenomenología es ante todo un método, una actitud intelectual, se está refiriendo a la actitud intelectual específicamente filosófica, al método específicamente filosófico. ¿Qué comprende o en qué consisten este método o esta actitud? La respuesta a esta cuestión está dada bajo actitud espiritual filosófica, es decir, la profundización de una actitud espiritual filosófica conduce a la adopción de la reducción fenomenológica (que es sin duda un método propio de la ciencia fenomenológica), no queda razón alguna para separar la ciencia del método (ni siquiera cuando este método se entiende como una actitud). Pero la aclaración de las confusiones debe darla, antes que nada, la aclaración directa del concepto de fenomenología.

La fenomenología es la ciencia descriptiva de las esencias de los fenómenos puros. “Ciencia descriptiva” significa, primordialmente, ciencia que procede guiándose meramente por la intuición, por la evidencia, ciencia, pues, que se impone el principio “de todos los principios”. Pero quiere decir también, y por lo mismo, ciencia que no construye teorías explicativas, que no procede formulando hipótesis ni ninguna clase de argumentaciones deductivas. Por otro lado, que sea ciencia de las esencias de los fenómenos puros significa, ante todo, dos cosas: primera, que emplea el método llamado ‘reducción eidética’, y segunda, que emplea, en conjunción con él, el método llamado reducción fenomenológica. La reducción eidética consiste simplemente en el paso de la consideración del hecho individual a la consideración de su esencia. La reducción fenomenológica es el paso de la consideración de los fenómenos como realidades (que poseen por lo tanto una carga de trascendencia) a su consideración como fenómenos puramente inmanentes. Lo dicho se resume de la siguiente manera: “Lo que (la fenomenología posee en exclusiva es el proceder intuitivo e ideador dentro de la más estricta reducción fenomenológica; éste es el método específicamente filosófico, en tanto que tal método pertenece esencialmente al sentido de la crítica del conocimiento y, por consiguiente, al de toda crítica de la razón en general.”

Esto quiere decir que la fenomenología lleva a cabo el análisis y la aclaración de los conceptos fundamentales o básicos de cualquier disciplina, y es este hecho el que la posibilita para ser ciencia fundamental, “filosofía primera”.

Intencionalidad

Husserl concedió siempre a su maestro Franz Brentano el crédito por el redescubrimiento del concepto de intencionalidad, de estirpe escolástica. No podemos

indagar aquí las diferencias entre el concepto o los conceptos brentanianos de intencionalidad y el concepto de Husserl. Baste señalar que en Husserl la intencionalidad adquiere una importancia y una riqueza que no se encontraban ni en la filosofía de Brentano ni en la escolástica.

La intencionalidad es el rasgo esencial de ciertas vivencias de conciencia (que se llaman por ello vivencias intencionales) que consiste, básicamente, en referirse a objetos. La referencia (*intentio*) a un objeto es un rasgo esencial de la vivencia que la tiene no sólo en el sentido de que la vivencia no sería la que es sin ella, sino en el sentido de que esa referencia no depende o no está determinada en modo alguno por el objeto, sino que, por el contrario, el objeto mismo está “determinado” por la vivencia. Dicho de otro modo: el hecho de referirse (o mentar, o dirigirse, etcétera) a tal objeto, es cosa de la vivencia, no del objeto que accidentalmente se le presente. O con mayor precisión: la referencia objetiva no es una referencia vacía, sujeta a determinación por parte del objeto, sino que está determinada hasta en sus menores particularidades en o por la vivencia misma. La vivencia es vivencia que se refiere a tal o cual objeto con tales o cuales determinaciones (e indeterminaciones) objetivas, propiedades, rasgos *ónticos*, etcétera. Pero, a pesar de todo, el objeto al que la vivencia se refiere, el objeto llamado “objeto intencional”, no forma parte de la vivencia, no es un contenido “ingrediente”. Hay que distinguir, entonces, en la vivencia misma, lo que es en ella un “ingrediente”, un dato real (*reell*).

Epojé

Epojé es un término favorito de Husserl para designar la operación de la reducción fenomenológica o reducción trascendental. Su significado etimológico es el de “suspensión” y es muy conocido el papel que juega dentro de la doctrina estoica con el sentido de “suspensión del juicio”. En el contexto de la fenomenología de Husserl debe considerarse simplemente sinónimo de reducción fenomenológica. Es necesario, sin embargo, hacer la siguiente aclaración terminológica.

En ocasiones, y muy particularmente en Ideas I, donde inicia su discusión crítica de las posiciones naturalistas y empiristas respecto del tema del conocimiento de las esencias, Husserl habla de una “epojé filosófica”, que consiste “en abstenernos por completo de juzgar acerca de las doctrinas de toda filosofía anterior y en llevar a cabo todas nuestras descripciones dentro del marco de esta abstención”.

Hombre

Interesa aquí el concepto de hombre sólo por lo que se refiere a su papel dentro de las reflexiones epistemológicas o críticas que se desarrollan en Ideas I. El hombre es el sujeto de las vivencias o fenómenos psíquicos; como especie natural, es objeto de estudio de las ciencias naturales, y, en cuanto a su psique o su psiquismo, de la psicología (que es ciencia natural). Manteniéndonos en actitud natural o científico-natural, puede incluirse en el objeto de estudio de esta psicología al conocimiento, que

será, pues, conocimiento humano. Pero cuando se plantea la cuestión de la posibilidad del conocimiento, una reflexión convence de que el problema no puede referirse al conocimiento humano, pues todo lo humano posee el sentido de una realidad natural, mundana, y por ende está comprendido en el problema mismo. Con otras palabras, si la cuestión consiste en saber cómo el conocimiento alcanza su objeto (objeto en el cual están comprendidas todas las realidades naturales), no es posible suponer como sujeto de ese conocimiento a una de estas realidades naturales: el hombre.

Intuición

Intuición designa una especie (o un género) de vivencias intencionales, que se caracterizan por tener dado el objeto al que se refieren. Se distinguen así de las significaciones, o actos significativos, que tienen al objeto sólo mentado. Son especies de intuiciones la percepción, la fantasía, la imaginación, el recuerdo. Todas estas especies de intuición tienen, como tales, al objeto ‘dado’. Pero el objeto está dado en ellas de diferentes maneras: en la percepción el objeto está dado “en persona”, “él mismo”, mientras que no ocurre lo mismo en la fantasía (en la que está dado el objeto “fantaseado”) o en la imaginación (donde está dado el objeto “en imagen”), etcétera. Sólo las percepciones constituyen el concepto de experiencia y sólo ellas sirven de base para configurar el concepto de conocimiento (o el de evidencia). Pero aun dentro de las percepciones mismas, en las cuales el objeto está dado “en persona”, “él mismo”, hay distinciones que corresponden al modo de darse: hay un darse inmanente, absoluto, y hay un darse trascendente, relativo. Así pues, para los fines de una crítica del conocimiento y, en última instancia, de una fenomenología, sólo son aprovechables las percepciones que ofrecen datos absolutos.

Mundo

El mundo es aquí, dicho sencillamente, el ámbito de ser, el “continente”, de todos los objetos considerados dentro de la actitud natural, o, dicho de otro modo, de todos los objetos apercibidos naturalmente. El mundo es el mundo circundante de la vida cotidiana. Así, mundo y naturaleza vienen a ser conceptos sinónimos. Todo lo apercibido precientíficamente y prefilosóficamente es mundano, natural. Por ello mismo, el mundo, la naturaleza, es lo que ante todo queda puesto “entre paréntesis” cuando se asume una actitud filosófica o cuando la reducción fenomenológica se lleva a cabo deliberadamente. Aún no se trata, pues, del mundo como una especie singular de objeto u objetividad, y tampoco se plantea aquí la cuestión (que en obras posteriores cobraría gran importancia) de una indagación a priori del mundo-de-la-vida, de una “ontología del mundo”.

Nóema

E.H. lo utiliza como un término técnico en la Fenomenología para representar el objeto o contenido de un pensamiento, el juicio o la percepción. En Ideas I, introdujo

“*nóema*” y “*nóesis*” para designar elementos correlacionados de la estructura de cualquier acto intencional, por ejemplo, un acto de percibir, o juzgar, o recordar.

Cada acto intencional tiene un contenido puramente intelectual (o de una *nóesis*, del griego *nous*, “mente”). Este contenido *nóético*, a la que corresponde el “*nóema*”, es la que da significado o sentido a un acto intencional. Cada acto tiene también un *nóema*, que es el objeto del acto, lo que se entiende por *nóema*. Husserl se refiere también al *nóema* como el Sinn o sentido (significado) de la Ley de, y a veces parece que utiliza los términos indistintamente. Sin embargo, el Sinn no representa lo que Husserl llama el “*nóema* completo”: el Sinn pertenece a la *nóema*, pero el *nóema* completo es el objeto del acto en el sentido del acto, el objeto percibido según la percepción, el objeto de juzgar a juzgar, y así sucesivamente.

Nóesis

El concepto de *nóesis* (en griego: intuición, penetración) tiene su origen en el pensamiento filosófico de Platón. Éste creó una correspondencia entre los campos de estudio de la metafísica y la epistemología, basada en la división del mundo en lo sensible y lo inteligible; al mundo sensible corresponde el criterio de la “*doxa*” (es decir, la opinión), en tanto que material, aparential, finito, mutable, y por tanto engañoso; a lo inteligible, el mundo de las Ideas, corresponde la ‘*episteme*’ (cuyo instrumento es la razón, basada en la ‘*Nóesis*’), en tanto que facultad de penetración intelectual.

La *Nóesis* tiene cabida en el mundo inteligible de Platón, es decir, en el mundo de las ideas. Dentro de éste, en la *episteme*, la *nóesis* es el conocimiento que se refiere a la realidad de las ideas, donde tienen cabida las ideas estéticas y éticas. Es el escalafón inferior a la Idea de Bien, cúspide final en el proceso de educación platónico.

Concepto subyacente a buena parte de la tradición filosófica occidental, la *nóesis* fue particularmente importante en el pensamiento fenomenológico de Edmund Husserl, para el que representó la experiencia vivida en conjunto, desde un punto de vista subjetivo, es decir, el conjunto de actos de comprensión enfocados sobre el objeto de la experiencia, como la percepción, la imaginación o el recuerdo.

Objeto, objetividad

En Ideas I se traducen como “objeto” tanto Gegenstand (“objeto”) como *Gegenständlichkeit* (“Objetividad”). Husserl con suma frecuencia, utiliza ambos términos como sinónimos, con el sentido de “objeto”.

Persona

En Ideas I, es persona el yo concebido como “yo en el mundo”, como “yo humano”. El concepto no se define más allá de eso, y el único propósito al emplearlo es indicar la posibilidad de considerar al yo, junto con todas sus vivencias o fenómenos, como una realidad trascendente.

Percepción

Los actos de la esfera “teórica” de la conciencia o actos objetivantes se dividen en primer lugar, en actos significativos (o actos de dar sentido) y actos intuitivos. Estos últimos, las intuiciones, se dividen a su vez en varias especies, de acuerdo con la manera o el modo como dan el objeto o, mejor dicho, como se les da el objeto. La percepción se caracteriza, entre las intuiciones, por tener el objeto dado en persona; se encuentra ante el acto el objeto mismo, no una representación de él (como en el recuerdo), no una imagen de él (como en la imaginación), no un cuasi-objeto (como en la fantasía). Por ello, precisamente, la percepción pues existente, esto es, contiene la “creencia” en la existencia del objeto. Y por ello, también, la percepción es, e rigor, el único acto que puede legitimar los juicios o las afirmaciones, el único acto en que en última instancia puede legítimamente apoyarse la ciencia, en general.

Real

Lo real es en Husserl lo que pertenece al mundo espacio-temporal, al mundo de los cuerpos, de lo físico, o está entrelazado con él.

Reducción fenomenológica

Se le considera el concepto nuclear de la fenomenología, ya que es precisamente el paso de la actitud natural a la actitud fenomenológica-trascendental. La reducción abre el acceso al yo y a la vida trascendentales, pero no los crea o los produce. La reducción fenomenológica es en todas partes el método propio o específico de la fenomenología. Gracias a él, se abre o se descubre el campo de la subjetividad trascendental como un campo de experiencia y de investigación científica y se hace posible, en consecuencia, la fenomenología.

Sentido

Según declaración de Husserl utiliza los términos de ‘sentido’ (Sinn en alemán) y ‘significado’ (*Bedeutung*) como sinónimos; y en segundo lugar, lo que es mucho más importante, que aunque puede hablarse en diferentes contextos del sentido de las expresiones y del sentido de los actos, ambos sentidos pueden también, en cierto modo, identificarse.

El sentido es uno de los “contenidos” de los actos (es decir, de las vivencias intencionales), y precisamente el contenido por el cual éstos pueden llamarse intencionales o bien (lo que es equivalente, puesto que la intencionalidad es lo propio de la conciencia) actos de conciencia. El concepto de conciencia remite de inmediato al concepto de un algo de que “se tiene conciencia”, un algo de lo cual la conciencia es conciencia. En un modo de hablar laxo, llamamos a este algo el objeto o el objeto intencional.

“Análogamente a la percepción, tiene toda vivencia intencional, es justo lo que constituye el meollo de la intencionalidad, su ‘objeto intencional’, esto es, su sentido objetivo. Sólo en otras palabras: tener sentido o ‘tener en la mente’ algo es el carácter fundamental de toda conciencia, la cual gracias a él, no se limita a ser en general una vivencia, sino que es una vivencia que tiene sentido, una vivencia ‘*noética*’.

Solipsismo

En, ciertamente, aparece el solipsismo como una suerte de peligro que habría que evitar. Y, ciertamente, algunos críticos de la fenomenología de Husserl han afirmado que ésta no pudo evitar el peligro y que esto constituye razón suficiente para invalidarla (en mayor o menor grado). En relación con lo dicho, podríamos decir que Husserl, en efecto, “se instala en el punto de vista del solipsismo” cuando admite que sólo el ego puro o trascendental me es dado apodócticamente, como una realidad absoluta, y cuando, por ejemplo en Las conferencias de París, señala que la *egología* es en un primer nivel una ciencia *solipsista*.

Este solipsismo, sin embargo, es un ‘solipsismo trascendental’, este solipsismo, que hay que aceptar, pues, dentro de la primera etapa de las investigaciones trascendentales, queda luego “superado” mediante la exposición de la manera como el ego se le ofrecen los otros sujetos (como sujetos trascendentales) y de la constitución de una intersubjetividad trascendente.

Vivencia

Vivencia es el concepto de un género (supremo) de objetos: los objetos (y todas las partes de estos objetos) de la región “conciencia”, o bien el ser como conciencia. Dentro de las exposiciones de Husserl tiene casi el carácter de un término operatorio (un término no definido, primitivo o básico), de modo que no hallamos más definición que la dada. (Algo más se encuentra bajo conciencia) Pero vale la pena citar, como corroboración de los pasajes seleccionados, los siguientes pasajes de Ideas I (en los que Husserl expone precisamente el tema de sus investigaciones fenomenológicas): La reducción fenomenológica nos dio por resultado el reino de la conciencia trascendental como reino de un ser ‘absoluto’ en un sentido preciso. Es este ser la categoría radical del ser en general (o, en nuestro lenguaje, la región radical) en que tienen sus raíces todas las demás regiones del ser, a que se refieren por su esencia, de la que por tanto dependen esencialmente todas. La teoría de las categorías no puede menos, en absoluto, de partir de esta distinción, la más radical de todas las del ser —el ser como conciencia y el ser como ser que se ‘da a conocer’ en la conciencia, el ser ‘trascendente’, que, como se ve, sólo puede alcanzarse y apreciarse en toda su pureza mediante el método de la reducción fenomenológica.

Anexo 2.

32) Artista Español: Juan Muñoz (+). (Disponible:
<http://es.wikipedia.org/wiki/wikipedia:PortadaJuanMuñoz,artistaespañol/ArteSpain>
in)



Entre sus obras se destacan:

- La habitación donde siempre llueve, Barcelona
- *Thirteen Laughing at Each Other*, 2001, Oporto
- Sombra y boca, 1996
- Escena de conversación, 1994
- Descarrilamiento, 2000-2001
- Viviendo en una caja de zapatos (para Diego), 1994



- 33) Juan Muñoz. *Many times*(1999) es un grupo escultórico, en la cual personas siempre riendo y de rasgos orientales, crean grupos dialogantes de los que el espectador se siente excluido.



- 34) Juan Muñoz. Fragmento de la serie de esculturas *Thirteen Laughing at Each Other*. Oporto, 2001.



35) Juan Muñoz. *One Figure*, 2000.

36) Escultor Inglés: Antony Gormley (Disponible en: www.antonygormley.com)



Entre sus obras se destacan:

- *Angel of the North*
- *Bed*
- *One and Other*
- *Event Horizon*



37) Antony Gormley. Instalación: *Event Horizon* que consiste en 20 esculturas de hierro que se han instalado en tejados de edificios públicos en Londres.



38) Antony Gormley. *Angel of the North* instalado en la autopista británica A1, cerca de *Gateshead*, es probable la obra más famosa de Gormley.



39) Antony Gormley. Instalación: 100 esculturas en *Crosby*, una playa de *Mereyside* al noreste de Inglaterra, instalados de manera permanente, aunque en un inicio la exposición era temporal.



40) **Artista Guatemalteco, Rodolfo Abularach.**(Disponible en: <http://www.RodolfoAbularachenelArteGuatemaltecoLatinamericano.mht> ; http://RodolfoAbularachArtistaGuatemaltcoBiografiaenLatinAmericanArt_com.mht Consultado: 15-04-2011, 17:00 p.m.)



41) Ojo (Auge)



42) Casiopea.



43) Órfico.