

Arte y Espiritualidad: Performance y Cuerpo Colectivo

Art and Sprituality: performance art and collective body

Antonio Carlos de A. Portela

^aafiliación (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia), portela@ufrb.edu.br;

Breve bio autor: Nacido en Salvador, Bahía, Brasil el 04/03/1963. Doctora en Artes Visuales, del Programa de Postgrado en Artes Visuales de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Bahía. Desde 2010 es Profesor Adjunto del Curso de Artes Visuales, en la Universidad Federal de Recôncavo da Bahia-UFRB, en Cachoeira-Bahia. Coordinó el Centro de Educación del Museo de Arte Moderno de Bahía (2008-2010). Forma parte del Grupo de Investigación RE[!]MAGEM: grupo de investigación en Artes Visuales del CNPQ-UFRB. Participó en exposiciones colectivas, obteniendo premios en exposiciones de artes visuales. Exposiciones individuales: Impresiones: Ausentes Presentes (2001); Palabras resonantes (2016); Diez[es] Mandamientos (2017), Incandescencias (2023). Como artista, investiga el tema del impresión contemporáneo, utilizando instalación, performance y lenguajes objétales, y su objeto de estudio es la relación entre arte y espiritualidad en el proceso creativo.

How to cite: Portela, A.C. de A. 2024. Arte y Espiritualidad: Performance y Cuerpo Colectivo. En libro de actas: EX±ACTO. VI Congreso Internacional de investigación en artes visuales aniaav 2024. Valencia, 3-5 julio 2024. <https://doi.org/10.4995/ANIAV2024.2024.18243>

Resumen

Arte y Espiritualidad: Performance y Cuerpo Colectivo aborda cuestiones relacionadas con la construcción del proceso creativo de propuestas artísticas, establecidas a través del acto reflexivo de la impresión. Es decir, a partir de experiencias desarrolladas en laboratorios y presentaciones públicas, las reflexiones giran en torno a la relación arte-espiritualidad y sus posibles conflictos y convergencias. En un momento en el que el mundo atraviesa cambios de paradigmas y asistimos a una crisis global creada por una práctica científica esencialmente materialista, este trabajo comparte ideas en proceso sobre propuestas artísticas personales, basadas en la relación arte-espiritualidad, abriendo posibilidades para una Discusión abierta y no excluyente, dada la complejidad y riqueza de la investigación artística en las artes visuales contemporáneas. Las proposiciones artísticas discutidas a lo largo del texto tienen como referente poético-operacional el concepto de impresiones asociado a los principios de vibración y resonancia de la palabra, a partir de las investigaciones de Masaru Emoto, reflexionando sobre cómo estos principios funcionan con la idea de un cuerpo colectivo. El palíndromo Roma-Amor, los Diez(es) Mandamientos y Incandescências encabezan las poéticas de las impresiones, que generan consideraciones sobre los malestares o afinidades con los diferentes ambientes en los que se presentaron y cómo el tema de la espiritualidad se refleja en las acciones. ¿Cómo se exploró la idea de un cuerpo colectivo en estas performances? ¿Cómo pueden los conflictos en proceso y las convergencias en progreso apoyar la reflexión sobre la performance como lenguaje para sumar y aunar fuerzas, compartir placeres y crear significados? Estas son algunas preguntas que motivan la reflexión, que serán respondidas o simplemente planteadas a lo largo del texto. Así, objetos, sustancias, ambientes, estímulos sensoriales y percepciones internas de impresiones tejen un relato de la experiencia del arte como práctica espiritual.

Palabras clave: artes visuales, espiritualidad, performance, cuerpo colectivo, instauración.

Abstract

Art and Spirituality: Performance and Collective Body addresses issues related to the construction of the creative process of artistic proposals, established through the reflective act of printing. That is, based on experiences developed in laboratories and public presentations, the reflections revolve around the relationship between art and spirituality and their possible conflicts and convergences. At a time when the world is going through paradigm shifts and we are witnessing a global crisis created

by an essentially materialist scientific practice, this work shares ideas in process about personal artistic proposals, based on the art-spirituality relationship, opening possibilities for a Discussion open and non-exclusive, given the complexity and richness of artistic research in contemporary visual arts. The artistic propositions discussed throughout the text have as a poetic-operational reference the concept of impressions associated with the principles of vibration and resonance of the word, based on the research of Masaru Emoto, reflecting on how these principles work with the idea of a collective body. The palindrome Roma-Amor, the Ten/Des Commandments and Incandescências (Incandescences) are artworks lead by poetics of impressions, which generate considerations about the discomforts or affinities with the different environments in which they were presented and how the theme of spirituality is reflected in the actions. How was the idea of a collective body explored in these performances? How can conflicts in process and convergences in progress support reflection on performance as a language to add and join forces, share pleasures and create meanings? These are some thought-provoking questions that will be answered or simply posed throughout the text. Thus, objects, substances, environments, sensory stimuli and internal perceptions of impressions weave a story of the experience of art as a spiritual practice.

Keywords: visual arts, spirituality, establishment, collective body.

1. Arte y Espiritualidad: Performance y Cuerpo Colectivo

Este artículo analiza la relación entre arte y espiritualidad en la construcción de poéticas artísticas, a partir de los paradigmas de las impresiones. A través de una lectura crítico-curatorial de obras desarrolladas con la temática de las impresiones, busco profundizar en la trayectoria artística a partir de una investigación polisémica de procedimientos y conceptos operativos intrínsecos a las técnicas de impresión, establecidos a partir de la relación entre arte y espiritualidad. El hilo conductor en la construcción de la poética es la relación entre arte y vida presente en este recorrido artístico, denotando una búsqueda de una percepción de unidad con el todo.

El tema 'impresiones' se experimenta desde 1998, cuando en ese momento buscaba asociar las técnicas del grabado y la cerámica con el significado de la palabra impresión como la acción de un cuerpo sólido sobre otro. El problema central fueron cuestiones relacionadas con el grabado, como la relación entre lo único y lo múltiple, la matriz y la reproducción, buscando trabajar con diferentes materiales y soportes.

Reanudado en 2001, el tema problematizó las acciones plurales/polisémicas del acto de imprimir comparando el gesto del imprimir con las técnicas tradicionales de grabado y los nuevos medios de expresión artística, con el objetivo de lograr una comprensión ampliada del acto o efecto de imprimir. Fue un momento en el que las palabras 'ausente' y 'presente' se convirtieron en agentes de una poética de la huella, creando un choque entre el tiempo de la imagen, la semántica de la palabra y el potencial depurativo de los materiales simbólicos, la arena y el alcanfor.

Un hito fundamental y decisivo para esta etapa de la creación artística fue el texto curatorial de George Didi-Huberman, referente a la exposición *L'Empreinte* (La Impresión), realizada en el Centro Georges Pompidou, de París, en 1997. La polisemia de la palabra *empreinte* (impresión) le llevó a elegir obras y artistas para dar forma a lo que llamó *La Ressemblance par Contact: archéologie, anachronisme e modernité da l'empreinte*. El curador revocó a la impresión su condición de lenguaje artístico autónomo que escribía la historia del arte, pero que había sido desatendido como tal, porque en la tradición histórica la impresión siempre había sido vista como una técnica auxiliar, sin tener en cuenta sus características paradigmáticas y poder intemporal del lenguaje. Por eso, para Didi-Huberman, el gesto de imprimir forma parte de nuestra vida y casi todos hemos tenido esta experiencia. Es cierto que alguna vez tuvimos contacto con el acto de imprimir, pero fue a partir de este orden de evidencia evocado por Didi-Huberman que el concepto de impresión fue redimensionado en el proceso creativo; frente a nuevos paradigmas, consistió en acciones cíclicas para transformar la visión personal del mundo.

En la actual etapa de investigación, el tema de las impresiones y sus superposiciones técnico-concepto-operacional propician una profundización o debilitamiento del proceso creativo, no sólo por la polisemia de significados y

técnicas del tema de la impresión, sino reflejando cómo algunas proposiciones han venido articulando el *modus operandi* de instalaciones y performances de manera integrada, la performance-instalación como acción de instauración que efectúa un intercambio de energías entre el sujeto -el artista proponente- y la acción misma con el interactivo -el público-, y sólo gracias a este intercambio. Es decir, el establecimiento considerado como una posibilidad de aproximación discursiva a las ideas que surgen en la interacción sujeto-objeto-sujetos como un cuerpo colectivo que activa el momento de la acción.

¿Qué parámetros podemos establecer para valorar la cuestión de la espiritualidad en el arte? ¿Cómo contribuye o no el arte al desarrollo de la conciencia humana en la época contemporánea? ¿Qué tipos de fricciones establecen las acciones artísticas personales con el concepto de instauración? ¿Es posible asociar el término instauración a la idea de organismo colectivo? “¿Cómo podemos entender un gesto que instaure?” (Lagnado, 2022, traducción libre).

Para evaluar estos problemas, autores y artistas-pensadores han aportado marcos teóricos a la investigación. La elección de estos se debe tanto a la pertinencia de la especificidad de algunos autores al abordar el tema de la espiritualidad, como a la identificación o aproximación con poéticas que entrelazan procesos artísticos con prácticas espirituales, a través de acciones y activaciones de energías de materiales, sustancias, espacialidades, rituales artísticos en interacción con los participantes, que el artista Tunga introduciría en su producción a modo de instauración.

1.1 ¿Espiritualidad o espiritualidades?

Vamos a compartir algunas ideas sobre el término espiritualidad, cuando en la época del doctorado se podía investigar específicamente algunos conceptos relacionados con el tema. La espiritualidad en sí misma es ya un tema complejo y multifacético, más aún en el contexto del arte contemporáneo, ya sea internacional o nacional. Esto se debe a que la palabra espiritualidad siempre ha tenido diferentes significados a lo largo de la historia de la humanidad.

Histórica y conceptualmente, las diferentes escuelas religiosas y filosóficas se desarrollaron en diferentes momentos y bajo diferentes condiciones y circunstancias, y por ello, adoptaron definiciones específicas de este término para defender sus cosmovisiones a la luz de sus realidades económicas, sociales, políticas y culturales. Durante siglos, la escultura, la pintura y la arquitectura tuvieron una fuerte influencia de la religión y fueron realizadas para ella, situando la producción artística como una forma de poder y control, pero también como un medio de concientización del ser humano para que busquen respuestas a lo que la razón no puede abarcar. Hoy en día, la reflexión sobre la espiritualidad y el arte permite articular una visión no dualista y pluralista del mundo, en contraste con el contexto occidental globalizado de percepción acelerada del ser humano contemporáneo, fomentando un diálogo entre prácticas culturales de Occidente y Oriente para reflexionar sobre temas y poéticas contemporáneas.

James Elkins (2004) describe la historia del entrelazamiento del arte y la religión en diferentes épocas en Europa, Asia, Oceanía, África y Mesoamérica, en las que arte y religión eran una misma cosa. En su opinión, en Occidente esto continuó hasta el Renacimiento, cuando cambió el significado de hacer arte, cuando se pudieron fabricar objetos de arte para glorificar al artista, cuando se proclamó que las últimas teorías del arte intercedían ante el propósito religioso del arte. Entre los siglos XVII y XVIII se intensificaron las diferencias entre arte y religión. Durante el impresionismo, la religión ya encontró poco espacio en el arte. Diversas manifestaciones del posmodernismo promovieron una ruptura aún mayor. Las vanguardias artísticas parecieron distanciarse cada vez más de la religión, a pesar de que algunas obras aportaban elementos de espiritualidad. (Elkins, 2004).

Según su posicionamiento, en el modernismo, el entrelazamiento de la búsqueda espiritual de los artistas con sus procesos creativos fue poco discutido en los círculos académicos de la época, ya que una porción representativa del ambiente artístico y filosófico celebraba los avances de la ciencia y un arte carente de credos o religiosidades. Pero “la ausencia de arte abiertamente religioso en los museos de arte moderno parece deberse a los prejuicios de un círculo de escritores académicos que se han vuelto incapaces de reconocer lo que siempre ha sido evidente: el arte y la religión están entrelazados”. (Elkins, 2004, traducción libre).

Para referirse al tema, el autor indica términos como sublime, sublime posmoderno, numinoso, misticismo, teología negativa (o apofática). Palabras que pueden persuadir conversaciones sobre espiritualidad con artistas o profesores reacios a discutir el tema. Elkins (2004) nos muestra evidencia clara de que la espiritualidad y la religión son temas

que han sido evitados en las discusiones históricas o teóricas del arte, a pesar de que los artistas han continuado con sus creencias y convicciones espirituales a través de sus producciones a lo largo del arte moderno y contemporáneo, planteando o problematizando el tema. La relación entre arte-religión-espiritualidad permanece en un profundo conflicto teórico, y por ello ha generado opiniones de los más diversos órdenes, al no haber manera de establecer un consenso sobre esta discusión.

Por otro lado, la actividad artística en el modernismo o en la actualidad siguió alimentándose de la espiritualidad, la religión, lo sublime sin que se estableciera el consenso o no de estos términos, amigo o enemigo de los ideales modernistas y posmodernistas. Por ejemplo, el artista Nelson Felix abre perspectivas de acercamientos y cruces respecto de la práctica del Yoga en consonancia con la práctica artística, al convertir todas y cada una de las acciones cotidianas en una experiencia espiritual que expande el funcionamiento del ser en el mundo más allá de las necesidades básicas del ser humano vivir, y así romper los límites entre lo material y lo inmaterial, la materia y el pensamiento.

En el campo místico, Carol E. Parish-Harra (2002) define la palabra en su significado formal y la contextualiza con el enfoque del tema de John White, en el que, como impulso, la espiritualidad significa tomar conciencia de nuestra divinidad, y, como actividad, para permitir al alma expresar su naturaleza divina. Reconocerse divino y expresarse como divinidad en todas las dimensiones de la vida, lo que el autor llama conciencia o madurez del alma. Además de la definición elaborada por Parish-Harra, que incluye el enfoque realizado por John White, la cuestión de este tema está relacionada con la búsqueda de la autorrealización en todas las circunstancias y dimensiones de la vida – en emociones, palabras, acciones, relaciones y aspiraciones – y por esta razón, su posición es que la espiritualidad puede definirse en cada nivel de la realidad de la conciencia en sus aspectos físicos, biológicos, fisiológicos, sociológicos, ecológicos, cosmológicos y teológicos.

El artista brasileño Bené Fonteles ha contribuido enormemente al pensamiento arte-espiritualidad en la escena brasileña e internacional. Es un claro ejemplo de la práctica de la definición de espiritualidad de Carol E. Parish-Harra. Asociando siempre sus propuestas a una práctica artística mística y mítica, afirma que el artista tiene que ser poético y chamán, siempre en diálogo con lo divino y lo humano. Impulsado por este espíritu poético-chamánico-divino, Fonteles (2021) trabaja en el campo de lo sagrado, lo ritual y lo religioso, pues sus acciones están imbuidas de transformar el espacio en un ambiente de confluencia de energías, tornando estas acciones mitopoéticas¹. En este sentido, la sabiduría, la trascendencia y las fuerzas sutiles impregnan su obra artística, desobjetificando la obra de arte y relacionándola con las fuerzas invisibles que nos mantienen y en consecuencia mantienen las cosas que hacemos.

Desde la perspectiva de Fayga Ostrower, la capacidad de comprensión del ser humano le permite relacionarse, ordenar, configurar y significar en el acto de creación (Ostrower, 1987), posibilitando así comprender su relación con el mundo y la constante transformación de sí mismo, en una mina dedicada a encontrar el brillo de las pepitas de la conciencia. A través de la organización de ideas y la realización de procedimientos se forma la obra, estableciendo una visión poético-planetaria que refleja en el microcosmos de la obra la acción de fuerzas provenientes del plano macrocósmico. Es necesario mejorar la capacidad de imaginar, de fantasear, de fracasar, incluso de identificar lo poético en la vida; y el arte es el vehículo de esta transformación, siempre y cuando se explore el simbolismo y el poder metafísico de los materiales, soportes, formas o modos de presentación.

Lygia Clark nos presenta acciones-proposiciones también dentro de esta visión de la espiritualidad. Por ejemplo, “Caminando” (1964), nombre que recibía una proposición en la que se atribuía importancia absoluta al acto inmanente realizado por el participante. Ella lo describe de esta manera:

El “Caminando” [“Caminando”] tiene todas las posibilidades ligadas a la acción misma: permite la elección, lo impredecible, la transformación de una virtualidad en una empresa concreta. Haz un “Caminar” tú mismo [...]. A medida que se corta la cinta, se adelgaza y se desdobra formando entrelazados. Al final, el camino es tan estrecho que ya no se puede abrir. Ese es el final del atajo. (Si utilizo una tira de Moebius para este

¹ “El espacio creativo de lo sagrado es el mismo espacio en el que coexisten las mitologías de metáforas poéticas que alimentan e impregnan los rincones virtuales de la creación, convirtiendo al artista/poeta y al místico/chamán en agentes potenciales de esta creación. Además, como creador de mitopoéticas, el artista tiene la inmensa responsabilidad de darle al mundo otra realidad trascendente, sin la cual los seres no soportarían vivir sin crear, sin resiliencia y compasión”. (Fonteles, 2021, traducción libre)

experimento es porque rompe nuestros hábitos espaciales: derecha-izquierda, anverso-reverso, etc. Nos hace vivir la experiencia del tiempo ilimitado y del espacio continuo). (Clark, 1980, traducción libre)

¿Qué posibilidades son estas? ¿Cuál es el significado de caminos en esta poesía? ¿Por qué la tira de Moebius? El artista nos hace reflexionar sobre cuestiones de una dimensión relacional del mundo interior con el universo exterior. Como ella misma dice, la dimensión es única, total, existencial, sin separación entre sujeto y objeto, una fusión de situaciones. Es una búsqueda en un nuevo espacio-tiempo de existencia hasta que esta nueva expresión que nace del acto de realizar la obra se convierta en una acción en la vida cotidiana. ¿Qué sería de todo esto si no pensamos en la dimensión de la espiritualidad?

Cada artista parece encontrar un medio y una manera de unir el arte con la vida, lo profano con lo sagrado, lo material con lo inmaterial. En ocasiones adhieren a prácticas espiritistas basadas en sus propias acciones artísticas o viceversa. Traemos de vuelta al artista Nelson Felix, quien da testimonio de este cruce entre arte y vida, arte y espiritualidad atravesado por prácticas espirituales, en su caso el Yoga. Así nos dice:

Mi cosmovisión está impregnada de la visión del yoga, es decir, no hay mundo mental sin el mundo de la materia: los dos conviven, estás con esa materia y vives con ella. Como el arte. Lo bueno del arte no está realmente en los objetos que quedaron atrás; es el pensamiento que existe a través de ellos, el que sale de sí mismo, del que se impregnan estos objetos. (Felix, 2005, traducción libre)

Convertir todas y cada una de las acciones cotidianas en una experiencia espiritual que expande el rol del ser en el mundo más allá de las necesidades básicas de vivir, significa percibir el mundo en su totalidad sin hacer distinción entre lo material e inmaterial, la materia y el pensamiento; Es ver la creación como un acto divino que convierte vivir y hacer arte en una experiencia singular.

Para concluir, se entiende que el término ‘espiritualidades’, siempre en plural, corresponde a la idea defendida por Rina Araya (2011)². En otras palabras, hablar de espiritualidad y arte implica experimentar espiritualidades, en plural, ya sea en su dimensión connotativa, que sugiere significados teóricos o denotativos, que actúa en el campo simbólico a través de diferentes materiales, lenguajes, espacios y energías de acción en proposiciones artísticas.

1.2 Performance y cuerpo colectivo en acciones de “Palabras resonantes” e “Incandescencias”

Cuando pensamos en performance, es común asociar el término a una acción que sucede directamente ante un público, es decir, dentro de un contexto colectivo en el que el cuerpo (del artista o de un intérprete) se inserta en contacto con otros cuerpos (la audiencia). Sin embargo, cuando el artista determina que una acción sólo puede ocurrir con la presencia y participación de otros cuerpos, podemos pensar que tal propuesta requiere mucho más que la presencia de otros cuerpos pasivos, si no que estos cuerpos activen la performance. Es el momento en que, en el proceso de activación, la obra se realiza y se mantiene en estado de vibración. Muchas veces, tras el acto, la obra se convierte en el residuo de todo este proceso, lo que llamamos instalación.

¿Cómo se articula el *Performance Art* en el proceso creativo y cómo se configura como medio de visibilización como obra en sí misma? El concepto de “instauración de la obra” se puede encontrar en la poética del artista Tunga (1952-2016). Noéli Ramme (2007) nos dice que el término instauración es un concepto en la filosofía de Goodman, que se convierte en un principio fundamental para comprender la relación de performance como medio de 'inaugurar' la obra. La performance (o instauración) como ritual encuentra apoyo en la obra *Performance and Anthropology*, de Richard Schechner, organizada por Zeca Ligiéro, para ampliar cómo la noción de ritual se establece en los procesos artísticos, ya sea en su *poiësis* o en la forma en que se presentan en obras (Ramme, 2007).

'Palabras Resonantes', 'Diez[es] Mandamientos' e 'Incandescencias' son los títulos de las exposiciones que se han realizado en los últimos años, todas ellas concebidas desde la perspectiva del arte-espiritualidad, bajo las diferentes articulaciones del concepto operativo de impresiones, entrelazando diferentes técnicas y procedimientos de reproducibilidad, conjeturando así modos de yuxtaponer, superponer o combinar multiplicidad/singularidad, forma/contraforma, igualdades/diferencias. Antes de reflexionar sobre las obras que integraron estas exposiciones

² “[...] aunque el concepto ha persistido a lo largo de los siglos, su significado es contingente y depende del contexto en el que se utilice”. Sin embargo, para que estas connotaciones tengan sentido, hay que estar predispuesto y receptivo a la espiritualidad, “entonces la obra podrá suscitar una respuesta espiritual” [del espectador]. (Arya, 2011, traducción libre).

que dialogan con el concepto de instauración, es necesario establecer algunos parámetros conceptuales que permeen la construcción de sus poéticas.

1.2.1 El concepto de instauración desde la perspectiva del cuerpo colectivo y del performance.

En el acto ceremonial de apertura de la exposición llamado 'instauración', según Tunga, el artista implementa y activa estos instrumentos, espacios, sustancias u objetos compartiéndolos con el espectador, una parte integral del proceso de trabajo sin el cual no hay realización, “concepto que podría representar la inseparabilidad de las cualidades temporales y espaciales en un mismo proceso de trabajo” (Ramme, 2012, traducción libre). Tunga comparte con los neoconcretistas la idea de que el artista es un “proponente” de protocolos experimentales, un “catalizador de idealizaciones”, como dice Rolnik (1998, traducción libre). El artista, sin control del resultado de sus propuestas, “es el hilo vital que alinea los cuerpos de cierta manera, dependiendo de lo que en cada uno es afectable o no por el otro, de los efectos de cada uno sobre el otro” (Rolnik, 1998, traducción libre). Lisette Lagnado dice que algo diferencia la creación de performance cuando el artista cambia “el foco de su propio cuerpo (como lo había hecho *Body Art*) hacia los cuerpos de los demás. Agencias es fusión”. (Lagnado, 2022, traducción libre).

Vemos entonces una afinidad entre la instauración y lo que Lygia Clark llamó “proposición”, en la que la acción misma “subraya la acción del otro”, porque para ‘instaurar’ es necesario “considerar un cambio radical en la percepción fenomenológica de la estructura sujeto-objeto [...] para profundizar en el aquí y ahora de la energía chamánica de la creación” (Lagnado, 2022, traducción libre). Se trata de situaciones dirigidas por el artista proponente en las que aspectos rituales de la acción se mezclan e interactúan gracias al participante.

Listte Lagnado enfatiza que la instauración no se trata de una nueva categoría estética, sino de una figura retórica inestable, de unidad fragmentada, fugaz, que puede dejar huellas y huellas y en la que las personas son desplazadas de su vida cotidiana.

1.2.2 'Palabras resonantes', 'RomAmor' e 'Incandescencias': poéticas instauradas

En estos términos, el concepto de instauración de la obra difundida por Tunga traduce la noción de acción que se ha desarrollado en algunas obras de mi recorrida trayectoria creativa. Desde la perspectiva de Nelson Goodman, la instauración de la obra es una noción filosófica que trata del momento en el que un objeto pasa a funcionar como obra de arte, como objeto estético (Ramme, 2007). La experiencia estética de esta naturaleza depende, por tanto, del contexto en el que se inserta la obra y, en consecuencia, de la medida en que es posible ver los significados simbólicos presentes, lo que Goodman llama la implementación de la obra. A diferencia de la fase de ejecución, la implementación consiste en los modos de mostrar el trabajo, es decir, hacer que el trabajo funcione al contactar al interactor.

La activación de energías en la instalación '*Tea amo*' de la figura 1 consistió en un proceso ritual de preparación de agua y distribución de tazas y bolsas de té de hierbas dulces. Estas bolsitas de té llevaban impresa la palabra amor, que se iba diluyendo a medida que los presentes preparaban su propio té para beber. Antes de servir, el artista invocó vibraciones sutiles cantando un mantra en silencio, seguido del toque de un cuenco de cristal, que hizo eco de un sonido de tranquilidad en todo el ambiente. La interacción de cuerpos marcó el inicio del establecimiento hasta que todos los presentes pudieron saborear el té y sentir la vibración de quietud que emanaba, no sólo del sonido del cuenco de cristal, sino también del propio espacio, un gran patio ajardinado en frente a una capilla, que estaba ubicada en la entrada del Museo de Arte Sacro.

Al finalizar la acción, el artista condujo a todos en procesión hasta la sala de exposiciones, situada en el claustro del museo, donde se encontrarían con dos otras instauraciones, '*La hora del té*' (fig. 2) y '*RomAmor*' (fig. 3), que ampliaba y prescindía de la experiencia de activación de los elementos que los integraban por parte del público presente. En el primero, bolsitas de té con las palabras impresas amor, servicio, fe y coraje estaban distribuidas en dos paredes longitudinales del espacio, en dos líneas paralelas a cada lado. Y en un rincón de la habitación encontraron los objetos para preparar su propio té (tetera, vasos desechables y servilleta), sacando las bolsitas de las bolsas instaladas en las paredes.



Fig. 1 'Tea amo', Tónico Portela, instauración., 2006. Exposición Palabras Resonantes. Museo de Arte Sacro, Salvador, Bahía. Fuente: acervo do artista, fotografías Edgard Oliva e Rafael Portela.

Al retirar la bolsita de té, dejaron al descubierto un sello impreso con la palabra amor que se encontraba detrás de la bolsita de té. A lo largo de la exposición, estos sellos se hicieron más evidentes a medida que los visitantes preparaban su té, dando paso a la palabra amor. En 'RomAmor' (fig. 3), los visitantes podían beber agua aromatizada con esencia de rosas, colocada en un frasco con una etiqueta transparente impresa con amor (la palabra que actúa cambiando la vibración de las moléculas de agua, como demuestra Masaru Emoto (2008) en su investigación³) en otro entorno de la exposición, en su poder palíndromo, esta propuesta evoca una ambigüedad, pero también insinúa un cambio de vibración de la palabra Roma a la palabra Amor, que cada una de ellas puede generar vibraciones diferentes al ser ingeridas y absorbidas por el cuerpo.

En estas dos obras quedaba claro que la presencia del artista no era un requisito para que se llevara a cabo la instauración. Su cuerpo ya no necesitaba estar presente para que otros cuerpos actuaran y activaran las instalaciones. Una performance que partió de la experiencia del instante, del momento, de las circunstancias que llevaron a la persona a interactuar para efectuar y activar la energía inmanente de los materiales y sustancias (que también podemos considerar como cuerpos). Como observa Ramme (2007), “un objeto artístico colocado en una situación dada inaugura la posibilidad de una nueva serie de eventos. Este es un evento sutil y complejo que puede verse afectado por cualquier cosa que afecte al objeto en sí o al espectador o las circunstancias de la observación”. (Rammé, 2007, traducción libre).

³ Emoto cristaliza moléculas de agua y registra increíbles imágenes cristales formadas en colores y formas únicas a partir del contacto del agua con las palabras: “expuestos a palabras hermosas forman cristales de gran belleza, mientras que expuestos a palabras agresivas forman cristales deformes” (Emoto,2008)



Fig. 2: 'Hora do chá', Tónico Portela, instalación, 2007. Exposición Palabras Resonantes. Museo de Artes Sacras, Salvador, Bahía, Brasil. Fuente: colección personal del artista Tónico Portela.



Fig. 3: 'RomAmor', Tónico Portela, , instalación, 2007. Exposición Palabras Resonantes. Museo de Artes Sacras, Salvador, Bahía, Brasil. Fuente: colección personal del artista Tónico Portela.

Otra experiencia ocurrió en la exposición Los Diez/Des Mandamientos (*Des[z] Mandamentos*)⁴, en el que actuó el artista, creyendo en su momento que se trataba de una instauración en el mismo sentido que Tunga. Hoy queda claro que la propuesta de las Diez/Des Escrituras (figura 4) que formó parte de la exposición y que consistió en levantar largas tiras de tela estampadas con los diez mandamientos en presencia del público, seguía teniendo una connotación más performativa que instauracionista. El público necesitaba estar presente para que la acción se llevara a cabo, ya que así estaba idealizado, sin embargo, las personas mantuvieron una pasividad contemplativa, en lugar de convertirse en coparticipantes de la acción. Al son de una tumba y una plástica sonora con instrumentos de percusión, los momentos de elevación de las tiras en distintos puntos del espacio resonaron como una inauguración, un ritual de apertura que reverenciaba al público presente. Si bien las personas estuvieron en el espacio de acción, no fueron incluidas como participantes en el proceso de construcción de la obra.

La instalación denominada *Escritessituras* (fig. 4) se realizó a partir de los residuos de la acción performativa, que tuvo lugar bajo las fuertes vibraciones proporcionadas por todo el ambiente, los sonidos, la iluminación especial y la interacción del artista con los objetos. Lo que destaca aquí es la intención del artista de resaltar la importancia del momento de presentar la acción en presencia del público, ya que aquellos elementos sensoriales que componían la performance no tendrían significado sin la presencia de personas. No se puede negar la importancia del momento de la presentación de la obra y su inserción en un contexto de instauración, como diría Ramme (2007), lo que no ocurrió allí, pues el público permaneció como espectador de la obra -lo que no quita valor estético a la obra-, pero desde el punto de vista de la instauración, sería necesario que las personas interactuaran y actuaran en la construcción de la obra, ya que "la instauración es del orden no sólo del espacio, sino también del tiempo; es un acontecimiento. Entendida como instauración de una nueva realidad, es, ante todo, acción". (Ramme, 2007).

Por ello, *Dez[s]escrituras* se designa como una performance-instalación que, entre sombras azuladas y sonidos percusivos, acogía a los participantes que se instalaban en los espacios libres entre las tiras de tela. En comunión con el momento presente, se integraban en las acciones, convirtiéndose momentáneamente en uno con la obra, pero no realizando la obra, una exploración y problematización por parte del público para manipular y alterar el estado de las cosas, junto con el artista o no.

⁴ Este título en portugués sugiere la lectura ambigua de 'diez' de cantidad y 'des' de negación de una acción.



Fig. 4: detalhes da instalação *Escritessituras*, 2007. Museu de Arte da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil. Fuente: fotografías del artista, colección personal del artista Tónico Portela.

En la exposición 'Incandescencias', la inauguración tuvo lugar en su inauguración, con el título 'Enciende la lámpara de tu amor'. La concepción de la exposición surgió a partir de experimentos en procesos cerámicos que se realizaron sobre yeso y objetos cerámicos, fotografías y videos. Durante la inauguración de la exposición, cuando los asistentes accedían al espacio expositivo eran recibidos por el artista, quien les entregaba una caja de cerillas estampada con un grabado impreso en seco con las mismas inscripciones que el título de la acción, todas ellas bañadas en oro. y pegado en el lugar de la etiqueta (fig. 5).



Fig. 5: *Incandescências*, Galeria Cañizares, 2023). Detalhe do momento em que uma pessoa recebia a caixa de fósforo dada pelo artista. As mãos em gesto de oferenda, tal qual nas peças cerâmicas. Fuente: fotografía de Edgard Oliva, colección personal del artista Tónico Portela.

A continuación, se pusieron en fila para elegir una o varias piezas de cerámica con las que encender la lámpara. Encender la llama daba al interactivo la oportunidad de hacer que la obra sucediera. El artista sólo dirigió la acción, sin que fuera necesario su participación en la activación de la obra, mezclando aspectos rituales con la ceremonia. En otras palabras, el artista implementó la instalación para que fuera una actividad para el público. Es una forma no sólo de inaugurar, sino de activar el devenir de la obra.

El vehículo de la luz en esta performance era la llama de una vela, alimentada con mantequilla de *ghee* (*jyot* en hindi). Sustancia utilizada en rituales y celebraciones en la India, su poder era la interiorización de cada participante, que al encender las lámparas se encontraba ante el encanto del fuego, de la llama. En palabras de Gaston Bachelard "la llama, entre los objetos del mundo que nos hacen soñar, es uno de los mayores operadores de imágenes. Nos obliga a imaginar. Frente a ella, mientras sueñas, lo que percibes no es nada comparado con lo que imaginas".

(Bachelard, 1989, traducción libre). Es en la esfera operativa de la imaginación donde podemos sintonizar nuestra frecuencia con un estado de conciencia más sutil frente a la llama. También vale la pena recordar que la luz desempeña un papel importante en las culturas primordiales, ya que actúa como elemento transmutador de la dualidad luz-oscuridad en unidad (Lexikon, 2002).



Fig. 6: Incandescências, 2023. Exposición en la Galeria Cañizares, Escola de Belas Artes, Salvador, Bahia, Brasil. Fuente: fotografía de Edgard Oliva, colección personal del artista Tonico Portela.

El vehículo de luz en esta performance era la llama de una vela, que era alimentada por *ghee* (en forma de *gyot*, en hindi). Sustancia utilizada en rituales y celebraciones en la India, tenía el poder de internalizar a cada participante, quien, al encender las lámparas, se encontraba ante el encantamiento del fuego, de la llama. En palabras de Gaston Bachelard (1884-1962) “la llama, entre los objetos del mundo que nos hacen soñar, es uno de los mayores operadores de imágenes. Nos obliga a imaginar. Frente a ello, mientras sueñas, lo que percibes no es nada comparado con lo que imaginas”. (Bachelard, 1989, traducción libre). Es en la esfera operativa de la imaginación donde podemos sintonizar nuestra frecuencia a un estado de conciencia más sutil ante la llama. También vale la pena recordar que la luz juega un papel relevante en las culturas primordiales, actuando como elemento de transmutación de la dualidad luz/oscuridad en unidad (Lexikon, 2002).

2. CONCLUSIONES

Como poética, la espiritualidad abarca significados que surgen de la experiencia del arte-vida y emerge como una posibilidad para expresar estos sentimientos. Si las características formales de las obras, frutos de esta experiencia, no expresan explícitamente ningún significado religioso, al menos ciertas cualidades espirituales se manifiestan en las obras y en las acciones gestuales. La intención no es validar las obras aquí presentadas como espirituales o religiosas, sino resaltar las cualidades trascendentales intrínsecas a la construcción de sus poéticas.

Desde la perspectiva del hacer artístico, el *modus operandi* utilizado durante el recorrido creativo en la construcción de las obras se confunde con la poética, se revela como una evocación de lo espiritual y que se imprime en diferentes soportes, como despliegues del proceso creativo que se expresa a través de diversos medios para compartir preocupaciones últimas sobre la espiritualidad, con cuestiones centrales sobre el significado de la vida. Storniolo (2007) escreve assim no prefácio da obra de Rabindranath Tagore⁵:

⁵ Rabindranath Tagore fue un poeta, novelista, músico y dramaturgo que remodeló la literatura y la música bengalíes a finales del siglo XIX y principios del XX. Storniolo escribió el prólogo de esta obra.

La vida humana entra en un nuevo campo, el de la vida espiritual, que se expresa en reconocimiento y conciencia a través del pensamiento, el arte y la religión. Por lo tanto, es necesario que el ser humano nazca por segunda vez, es decir, que nazca en su realidad espiritual, la realidad que reconoce el sentido y el significado, transformando toda la realidad -mejor aún, espiritualizándola- para que entre en diálogo con el misterio de todas las cosas, inmerso a su vez en el Gran Misterio (Tagore, 2007, traducción libre).

Todo este conocimiento debe ser puesto en práctica y transpuesto a la vida cotidiana, disolviendo las fronteras entre el mundo interior y exterior, entre el macrocosmos y el microcosmos, entre la razón y la intuición, entre el arte y la vida. En este sentido, los contornos entre mundos opuestos se desdibujan y la creación artística puede impregnarse de ambos a través de la conciencia de que “la génesis de la obra es de carácter cósmico. El creador de la obra, por tanto, es el espíritu” (Kandinsky, 1996) – lo que abre precedentes para pensar una estética espiritual, pues en palabras del artista Kandinsky, “el pasado nos enseña que la evolución de la humanidad consiste en la espiritualización de numerosos valores. Entre estos valores, el arte ocupa el primer lugar” (Kandinsky, 1996). La espiritualidad es el núcleo de la existencia y, como tal, la necesidad del cuerpo debe fusionarse con la necesidad del alma.

El poder de imaginar de Bachelard alimenta el pensamiento artístico para establecer este tipo de relación poética. Y la llama de una vela, o de varias velas de *ghee*, teje los hilos y las urdimbres de la escritura del propio texto. Cuando Didi-Huberman (2009) trae a colación el argumento en el capítulo ‘Ser Adro’ sobre el lugar donde opera el pensamiento y, en consecuencia, que engendra las formas de visibilización-materialización de los ideales en el espacio, puedo entender por qué dice no saber nada sobre este lugar del pensamiento, y que los artistas, a pesar de no responder a la pregunta de cómo opera este lugar del pensamiento, consiguen desplazar puntos de vista, volcar espacios (tanto invisibles como visibles) o inventar nuevas relaciones, encarnando “las preguntas más esenciales, lo que es mucho mejor que creer responderlas” (Didi-Hubermann, 2009, traducción libre).

Como indicación de las posibilidades de los caminos de la poética, las ‘impresiones’ señalan direcciones de investigación alternativas y desviaciones que acortan los caminos de las claves operativas. En línea con filosofías metafísicas, el proceso creativo se ha conducido a través del diálogo con artistas y autores que beben de fuentes similares y que amplían la noción de la relación arte-vida, y que, personalmente, nos hacen repensar las impresiones como un proyecto para establecer obras de espiritualidad. La ‘impresión’ que emerge de la espiritualidad encuentra en los ritos performativos y simbolismos sagrados que emergen de la actuación o establecimiento, resonancias y vibraciones que son esenciales para trascender la impresión misma de las cosas. En este espectro, el objetivo es explorar creencias e ideales religiosos en el espacio-tiempo, incorporando el misticismo científico a la praxis artística. Se utilizan referencias espirituales asociadas al uso de materiales y sustancias para hacer de la ‘impresión’ en sí un acto sagrado, un gesto ritual.

Vislumbramos en los ejemplos de los objetos aquí analizados la permeabilidad del concepto de impresiones para sus construcciones. Pancartas serigrafiadas con los diez mandamientos, ochenta y un metros de tela estampada ocupando el espacio; piezas de cerámica en forma de manos ahuecadas a modo de lámparas rituales, reproducidas - multiplicadas a partir de moldes de yeso; grabados de etiquetas bañadas en oro aplicadas a cajas de cerillas; bolsitas de té estampadas con palabras; etiquetas impresas con la palabra amor sobre adhesivo transparente y superpuestas en los porta bolsitas de té de la pared. Todos estos ejemplos tuvieron como hilo conductor las operaciones implícitas en los significados polisémicos del gesto de imprimir y en los desarrollos de una poética de la serialidad engendrada por la idea de espiritualidad.

En un momento en el que el mundo atraviesa cambios de paradigmas y asistimos a una crisis global creada por una práctica científica esencialmente materialista, este trabajo comparte ideas en proceso sobre propuestas artísticas personales, basadas en la relación arte-espiritualidad, abriendo posibilidades para el futuro una discusión abierta y no excluyente, dada la complejidad y riqueza de la investigación artística en las artes visuales contemporáneas.

La idea del cuerpo colectivo fue explorada en estas performances como una acción colectiva contextualizada por el filtro de la instauración. Por eso era importante no sólo contextualizar las propuestas artísticas que tienen que ver con este concepto operativo, sino también tensionar el propio proceso creativo cuando este concepto no encaja, en el caso de la performance-instalación ‘Escritessituras’. Conflictos en proceso y convergencias en progreso fue un método dialéctico para apoyar la reflexión sobre la performance como lenguaje que aúna fuerzas, combina esfuerzos, comparte placeres y crea significados plurales. Estos son algunos de los dispositivos conceptuales que

motivan la producción reflexiva del recorrido poético, y que han sido contestados o simplemente planteados a lo largo del texto.

Parfraseando a Ramme: “Comprender el ‘significado’ de una obra consiste en ver, o hacer, estas conexiones; y comprenderlas filosóficamente consiste en entender las formas en que estas conexiones se presentan». (Ramme, 2007, traducción libre). De este modo, las acciones, los objetos, las sustancias, los entornos, los estímulos sensoriales y las percepciones internas de las impresiones han entretejido un relato de la experiencia del arte como práctica espiritual, donde la relación del participante con la instalación puede alcanzar a veces cruces que se extienden más allá del campo fenomenológico, y pueden adentrarse en sutiles campos de subjetivaciones e intuiciones. La agencia como mediación de la percepción visual y los cuerpos que ya no están separados. Performance, cuerpo colectivo e instauración como amplificadores creativos surgidos del entrelazamiento poético.

FUENTES REFERENCIALES

- Arya, R. (2011). *Contemplations of the Spiritual in Visual Art*. Equinox Publishing Ltda, Unit S3, Kellham House. Online version.
- Bachelard, G. (1989). *A Chama de uma Vela*. Bertrand Brasil.
- Clark, L. (2015). Breviário sobre o Corpo. *Revista Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da UERJ*, 1(26), 114-123.
- Clarck, L. (1980). *Lygia Clarck. Textos de Lygia Clarck, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa*. FUNARTE.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Ser Crânio. Lugar, contato, pensamento, escultura*. Trad. Augustain de Tugny e Vera Casa Nova. C/Arte.
- Eliade, M. (1992). *O Sagrado e o Profano. A essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. Martins Fontes.
- Elkins, J. (2004). *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. Routledge.
- Emoto, M. (2008). *O Milagre da Água*. Tradução Denise de C. Rocha Delela. Cultrix.
- Felix, N. y Ferreira, G. (2005). *Trilogias de Nelson Félix*. Pinakothek.
- Fonteles, B. (2021). *Antes Artes. Consciência, espiritualidade, transcendência*. Texto de apresentação Paulo Miyada. Ensaio textuais e visuais Bené Fonteles. Ensaio fotográfico Mario Cravo Neto. Revisão Sandra Fonteles. Parte I.
- Kandinsky, W. (1996). *Do Espiritual na Arte e na Pintura em Particular*. Tradução Álvaro Cabral. Martins Fontes.
- Lagnado, L. (2020). A Instauração. Um conceito entre instalação e performance. En R. Basbaum, *Arte Contemporânea Brasileira 1070-1999* (pp. 329-333). 2 ed. Hedra.
- Lexikon, H. (2002). *Dicionário de Símbolos*. Tradução Erlon José Paschoal. Cultrix.
- Ostrower, F. (1987). *Criatividade e Processos de Criação*. Vozes.
- Parrish-Harra, C.E. (2002). *The New Dictionary of Spiritual Thought*. Sparrow Hawk Press.
- Ramme, N. (2022). Instauração: um conceito na Filosofia de Goodman. Recuperado em 20/04/2024 de <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/issue/view/2058>
- Rolnik, S. (1998). Instauração de mundos. 15 pp. Revista MAM, São Paulo. p. 7-10. Recuoerado em 10/04/2024 de <https://revistas.usina.com/wp-content/uploads/2017/04/rolnik-instaurac3a7c3b5es-de-mundos.pdf>
- Tagore, R. (2007). *Meditações*. Tradução Ivo Storniolo. Ideias e Letras.