

Sección central



# La imagen y la mirada creadora, manifestaciones otras de la Creación Telúrica

## Artículo de reflexión

Recibido: 3 de julio de 2021

Aprobado: 4 de septiembre de 2021

### Gary Gari Muriel

Universidad Distrital Francisco José de Caldas,  
Colombia  
ggarim@udistrital.edu.co

—

Cómo citar este artículo: Gari Muriel, Gary (2022). La imagen y la mirada creadora, manifestaciones otras de la Creación Telúrica, *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 8(12) pp. 146-157. DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.18769>

<

*Ígnea*, (2021). Gary Gari Muriel, Vía a la Calera.



<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

## Resumen

Este artículo aborda una reflexión acerca de la mirada creadora como componente que constituye una parte esencial de los antecedentes de la experiencia previa al proceso de configuración del proyecto de tesis doctoral: *Creación Telúrica como emanación de las Artes de la Madre Tierra en contextos educativos de Ruralidad*. Para ello se analiza el fenómeno de la mirada creadora mediada por la fotografía insumisa, asumida metafóricamente como acción de caza (Flusser, 1990), o más bien, como un acto de caza otra; pues en este no hay pérdida de ningún tipo de vida; sino, por el contrario, la captación fotográfica de evidencias casi animistas de entidades invisibles a miradas convencionales, que no saben ver las otras latencias de la Madre Tierra. Proceso convertido en uno de los factores que han contribuido a la concreción de la emergente categoría de Creación Telúrica en el mencionado proyecto

## Palabras Clave

Animismo; Creación telúrica; fotografía insumisa; mirada creadora

## The image and the creative gaze, other manifestations of telluric creation

## Abstract

This article reflects on the creative gaze as a component that constitutes an essential part of the experience prior to the configuration process of the doctoral thesis project: *Telluric creation as emanation of the Arts of Mother Earth in rural*

educational contexts. For this, we analyze the phenomenon of the creative gaze, as mediated by insubordinate photography, and metaphorically assumed as a hunting action (Flusser, 1990), or rather, as an-other type of hunting, since there is no loss of any kind of life, but, on the contrary, the photographic capture of quasi animistic evidences of entities invisible to conventional eyes, who do not know how to see the other latencies of Mother Earth. A process that has become one of the factors that have contributed to the realization of the emerging category of telluric creation in the aforementioned project.

### Keywords

Animism; telluric creation; insubordinate photography; creative gaze

### L'image et le regard créateur, manifestations autres de la création tellurique

#### Résumé

Cet article réfléchit sur le regard créateur comme une composante qui constitue une part essentielle de l'expérience préalable au processus de configuration du projet de thèse de doctorat : La création tellurique comme émanation des Arts de la Terre Mère dans des contextes éducatifs ruraux. Pour cela, nous analysons le phénomène du regard créateur médiatisé par la photographie insoumise, assumé métaphoriquement comme une action de chasse (Flusser, 1990), ou plutôt, comme une chasse autre, puisqu'il n'y a aucune perte de vie, mais, au contraire, la capture photographique d'évidences quasi animistes d'entités invisibles aux yeux conventionnels, qui ne savent pas voir les autres latences de la Terre-Mère. Un processus qui est devenu l'un des facteurs qui ont contribué à la réalisation de la catégorie émergente de la création tellurique dans le projet susmentionné.

#### Mots clés

Animisme ; création tellurique ; photographie insoumise ; regard créateur

### A imagem e o olhar criador, manifestações outras da Criação Telúrica

#### Resumo

Este artigo aborda ao redor do olhar criador como componente que constitui uma parte essencial dos antecedentes da experiência previa ao processo de configuração do projeto de tese doutoral: *Creación Telúrica como emanación de las Artes de la Madre Tierra en contextos educativos de Ruralidad*. Para isso, se analisa o fenômeno do olhar criador mediado pela fotografia insubmissa, assumida metaforicamente como ação de caça (Flusser, 1990), ou melhor, como um ato de caça outra, pois neste não há perda de nenhum tipo de vida, senão pelo contrário, a captação fotográfica de evidências quase animistas de entidades invisíveis à olhares convencionais, que não sabem ver as outras latências da Mãe Terra. Processo este que, se converteu em um dos fatores que contribuíram para a concretização da categoria emergente de "Criação Telúrica" no projeto mencionado.

#### Palavras chave

Animismo; Criação telúrica; fotografia insubmissa, olhar criador

### Tiaskata ruraspa kawai ruranakuska kai alpápi tiaskata

#### Maillalachiska

Challaku kai kilkawa iuiachig imami ka kawai tiaskata nukanchi pura kaska sina, ñugpa pasariskata kunaura murai parlangapa pai iullaskasina tukuchispa pai pangapi kilkaspá. Imasa alpa tukuska chapuriska kunaura Achka ruraikunawa alpa mana suti pangapi kilkaska pai kausaskapi chi nispa ikuti kutirispá kawaku tiaskata fotografiakuna pai imasa ruraskasina, manasakiri sugkuna rimachuku paí-manda (Flusser 1990) chsallata kawangapa ñipita mana llakiikunawa sakichungapa ñipita mana llakiikunawa sakichukuna kaipi ñipi mana sakiriku mana kaskasina sakichu alpa mamamanda kai wachu kati-chiku, allilla kawaspa, sug ima ruraikuna aidachinaku

ainakunga Nukanchipa atun llagta sutichiska kai wachupi.

## Rimangapa Ministidukuna

Animismo; ima tiaska ñugpamandata telúrica; fotografía insumisa; kawai tiaskata

Las imágenes sólo aparecen al mirar, aunque entonces la mirada debería ser considerada como la fuente de todo aquello que sabemos de las imágenes.

(Hans Belting, 2011: 6)

### Introito

En un lento proceso de desplazamiento del mirar, he venido reconociendo ahora que mis líneas de fuga (Guattari, 2013) señalan también un corrimiento a lo difuso, un adentrarse por otras sendas posibilitadoras del andar incierto por los acantilados y parajes que a veces permiten acceder a otros territorios, esos que suelen encontrarse en la dimensión de lo creativo; y, particularmente, en las sinuosidades y los deltas que caracterizan los procesos de creación visual, asumidos ahora como mis máquinas de guerra, en el sentido que proponían Deleuze y Guattari (1988), con las cuales pueda captar del *entorno* biofísico, ese que constituye lo que para muchos de nuestros pueblos originarios configura la Madre Tierra (Green, 2011); un cierto tipo de imágenes materializadas ahora gracias al *mirar descentrado*, que se vale de una extensión tecnográfica, para expresar ambiguamente algo que creo saber, que siento, o que, al decir de otros que me miran de soslayo, quizás sólo imagino.

Y esto es así, porque, como plantea Belting:

La mirada en tanto soporte de sus propias imágenes y en tanto censor icónico, interviene en la historia de las imágenes como agente de nuestro cuerpo. La representación interna, para utilizar un término de la neurología, presenta, en tanto que productor de imágenes propias del cuerpo, límites poco definidos respecto a la representación

externa, aquella con la que nos modelan los actuales medios visuales (2011, p. 17).

En ese sentido. Reconozco entonces que existe la posibilidad de ser sujeto capaz de dejar huella en el mundo, gracias al registro fotográfico de una mirada propia que, a partir de *la representación interna* dialoga con el mundo natural (Torres, 2004) y logra develar, en medio del trajín cotidiano la posibilidad de cultivar una mirada propia; una mirada mediada por un medio actual como la fotografía, para exteriorizar, sin embargo, la esencia interna, el crisol en el cual se produce la alquímica cocción que posibilita la *animación*, esa facultad que según Belting “es una capacidad innata y que puede ser desarrollada de nuestro cuerpo, un cuerpo que puede descubrir en las imágenes inanimadas una vida que solo nosotros mismos le otorgamos.” (2011, p. 17).

Por ello, desde hace algo más de 10 años, mediante una exploración, que podríamos llamar animista<sup>1</sup> de un procedimiento ahora compañero casi cotidiano, como lo es la fotografía digital, he venido adelantando una cacería estética singular, en la que recojo, o capturo *entidades otras que habitan* los troncos, las piedras, el follaje, el barro, la hojarasca, las sombras, el paisaje (Nejedeka, 2019). Y que por lo general son casi siempre ignoradas por los otros, que casualmente van conmigo y que casi nunca las ven hasta que yo desenfundo el celular o la cámara fotográfica, en los momentos más afortunados, y las cazo y se las muestro. Las cazo, porque, como señala Flusser:

El acto de fotografiar es semejante al de cazar; en él, fotógrafo y cámara se unen para convertirse en una función única e indivisible. El acto busca situaciones nuevas, nunca antes vistas; se esfuerza por encontrar lo improbable; busca información. La estructura del acto es incierta: es la de una duda compuesta por dubitaciones y decisiones intencionadas. (1990, p. 38)

<sup>1</sup> Aunque usualmente, por animismo se suele entender la tendencia a considerar que los objetos y hechos físicos, o sea las entidades inanimadas, pueden poseer cualidades biológicas como la vida, o manifestar cualidades psicológicas como la conciencia o la intencionalidad; por extensión, en este texto se considera animista, el atribuir manifestaciones o rasgos humanos a entidades vegetales, minerales o atmosféricas.



Imagen 1. Gary G.M. *Buritaca*, Magdalena (2016).



Imagen 2. Gary G.M. *San Francisco*, Cundinamarca (2018).

## La mirada creadora

Estas imágenes se pueden interpretar como concreciones efímeras del mundo vegetal, del mineral, o del más etéreo mundo de los vapores o las nubes; pero dotadas siempre de una sugestiva presencia perturbadora, a la manera de “seres espirituales del mundo de lo sobrenatural cuyos poderes, muy por encima de los de los hombres, habría que propiciar para sobrevivir”, como señala Vasco (2002, p. 45); lo cual las convierte en entidades ambiguas que se encuentran inmersas en un medio impreciso y atemporal que las materializa de diversas maneras. Reconozco en ello, que, como plantea Belting:

El cuerpo es un lugar para la proyección y recepción de imágenes que ya dispone de un repertorio de imágenes cuya evidencia más palmaria es el sueño. Pero tampoco durante la vigilia las imágenes se originan únicamente por una recepción pasiva del exterior, pues éstas se topan

ya con un registro de imágenes propias que, por decirlo metafóricamente, «interfieren» en la visión. (2011, p. 19)

Entonces podría pensar que esas imágenes cazadas aparentemente del entorno natural, de cierta manera son proyecciones de algunas de las que habitan mi dimensión onírica o quizás interacciones con una cierta dimensión del mundo sobrenatural que me utiliza como médium para manifestarse, pues, como señala James, “la unidad sagrada de la biosfera se centra en la mente ecológica - energética que está tanto en el interior del cuerpo como en el exterior ” (2004, p. 22); pues estas entidades podrían considerarse “seres en estado de pura imaginación, potencias mentales con formas - cuerpos sin órganos- que dirigen los canales energéticos del monte y que en algunos sistemas mágicos religiosos reciben nombres concretos (orischas, chincherekús, güijes, duendes, hadas, gnomos...)” (James, 2004, pp. 23-24).

Al considerar estos planteamientos de James, me pregunto entonces ¿Me usan esas entidades como



Imagen 3. Gary G.M., Resguardo Nazareth, Amazonas. (2019).



Imagen 4. Gary G.M., Palomino, Guajira. (2021).

puede para manifestarse a otros que, inmersos en sus afanes cotidianos, por lo general no las ven? O, ¿son simplemente proyecciones de mis endoentidades que se manifiestan a través de la fotografía?; pero ¿cómo podría ser esto posible, si la fotografía se suele considerar un medio objetivo, fiable, veraz reportero de la realidad? ¿Seré un observador retorcido que quiere ver más y de modo distinto, quizás sucio como diría Valencia (2013) de lo que se puede percibir? O ¿el hecho de ver esas entidades y registrarlas fotográficamente posibilitará una reflexión sobre la imagen y los límites del medio?

Desde que empecé a reconocerlas, o, mejor dicho, a estar atento a sus manifestaciones en diversos soportes naturales, con los que me cruzo en mis derivas cotidianas, he venido considerando que estas entidades, usualmente no son vistas por los demás, porque la mayor parte del tiempo, están en un lugar que no es este lado en el que ahora creemos estar. Ellas, sin embargo, van y vienen cuando quieren; y se manifiestan repentinamente, a ciertas

miradas sensibles, o que se han sensibilizado a su elusiva presencia de tránsitos vibrátiles, miradas laterales, pausadas, qué, con sigilo las escoge, las pesa, las detalla; y con ellas construyen puentes para que otras entidades hagan su entrada a este lado; bien sea travestidas en piedras o en ramas o en troncos, o en charcos, o en nubes. Y mediante la fotografía las traen a este lado del cosmos y las insertan, ahora sí, en la senda visible del transitar de los otros; pero, aun así, muy pocas personas lo admiten, aunque luego las vean impresas en papel o titilando en las pantallas electrónicas; pues suelen salvaguardar su estabilidad cotidiana, colocándoles la tranquilizadora etiqueta de *pareidolia*.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Según los prosaicos diccionarios, este término se remitiría a un supuesto fenómeno psicológico consistente en percibir figuras, rostros, torsos, semejantes a formas familiares donde aparentemente no estarían. Para los promotores de estas definiciones tranquilizadoras, la percepción de estas imágenes responde a una condición psicológica que ocurre en el cerebro propiamente dicho, como parte de un supuesto proceso predictivo para agilizar mecanismos perceptuales,

Ahora bien, si tenemos en cuenta los planteamientos de Costa (1991), se puede considerar que, en términos generales, en el proceso fotográfico es posible reconocer tres grandes tendencias: una fotografía literal u objetiva que *muestra*, una fotografía que *interpreta* y una fotografía que *expresa*; de las cuales, las dos últimas tendencias serían encarnación tanto del tratamiento estético como del tratamiento semántico, dado que para este autor la fotografía que interpreta estaría íntimamente relacionada con la pintura y la fotografía que expresa lo estaría con la literatura. En efecto para este autor:

Cuando la imagen representa a la realidad de algún modo diferente, es decir, ni literal, ni analógica, por medio de una interpretación personal del fotógrafo que modifica la visión del mundo por otra visión más "*imaginaria*", puede tratarse de subjetivación estética, que es un proceso de sensibilidad. Cuando la imagen representa la realidad tal cual es perceptivamente, pero acentuándole o añadiéndole un sentido o un contenido cuya fuerza expresiva la misma realidad no posee, puede tratarse de subjetivación semántica que es un proceso de ideación y un esfuerzo de explicitación. (Costa, 1991, p.101)

En consecuencia, este tipo de imágenes que, acogiendo los planteamientos de Flusser, (1990) suelo *cazar* en mis devenires cotidianos o extraordinarios, podrían no corresponder a una acción de registro instalada exclusivamente en esos parajes que recorro: desde ese punto de vista, ese territorio básicamente sería sólo el pretexto para suscitar la encarnación de improbables entidades. Entidades, que cazaría, no por encontrarlas ahí en los parajes de la Madre Tierra que prefiero transitar, sino porque las mismas se hallarían virtualmente contenidas tanto en el dispositivo creador de mi mirada, como en el programa mismo de la cámara. De esta manera, la presunta separación que usualmente se haría entre realismo e idealismo sería superada por este tipo de fotografía, pues en ella, como plantea Flusser:

---

mediante una búsqueda de formas conocidas en los archivos existentes en la memoria. No obstante, algunas acepciones relacionan estas percepciones, con experiencias sacras, en las cuales lo que predomina es la concreción sensible, que se aparta de condiciones patológicas o enfermedades.

"El mundo *exterior* no es lo real, tampoco lo son los conceptos internos del programa del aparato, lo real es la imagen tal cual. El mundo y el programa del aparato no son más que premisas para la realización de las fotografías, son virtualidades que tienen que realizarse en la fotografía. Lo que tenemos, entonces, es una inversión del vector de significación: no es real lo significado, sino lo significante, la información, el símbolo. (1990, p. 36)

Teniendo en cuenta estos planteamientos, reconozco entonces, que el accionar fotográfico objeto de esta reflexión, corresponde a un particular proceso de subjetivación estética, que es, al decir de Costa (1991), esencialmente un asunto de sensibilidad, una trama conducente a la interpretación personal fundamentada en un cierto tipo de mirada, la mirada creadora, que modifica la presunta visión objetiva del mundo, sustituyéndola por una visión más *imaginaria*, una visión capaz de generar un tipo de imagen divergente, descentrada, subversiva, producto del pensamiento insumiso (Medina, 2015) que busca y encuentra alternativas divergentes. Una imagen – potencia, que adquiere un nuevo rol, el papel de mediación, de puente, de pasaje en el necesario encuentro entre *los saberes* que acogen la dimensión de lo posible, en este caso la concreción animista;<sup>3</sup> y el conocimiento académico que pretende fraguar unas (también posibles) explicaciones del acontecer creativo, apoyándose para ello en planteamientos semióticos y comunicativos, de manera que la dimensión del saber se amplíe a otros posibles horizontes semánticos; pero estando atentos como advierte Guattari (2013), a evitar que el rol de las teorías lingüísticas y semánticas se conviertan en frenos a los agenciamientos liberadores.

## La otra senda

Ahora bien, al adentrarme por este sendero identifico un componente de la acción creativa que estaría presente en mi vivencia creadora de los últimos tiempos; y especialmente en esta forma particular de abordar la acción divergente de la *fotografía insumisa*; pues esta podría estar señalando la

---

3 Esa que nos permite superar la presunta certeza del estar sólo aquí, en este lado de la vigilia, en este plano reducido de la existencia, regido por el peso cartesiano impuesto por la formación convencional, que casi siempre se encarga de adormecer la sensibilidad con el peso del racionalismo.

apuesta de dicha alternativa, por la opción de un tránsito por una senda distinta a la de los circuitos convencionales de la creación en el contexto autorizado, y más bien parecería propiciar citas con lo desconocido, para, como señala Duque, “entablar un franco diálogo con el asombro y la belleza, como fuentes de placer y conocimiento.” (2011, p. 102). Orientación que se relaciona con los planteamientos de una serie de autores que últimamente han contribuido a enriquecer y flexibilizar mis puntos de vista acerca de los acontecimientos creadores que pueden cristalizar en la práctica de una fotografía insumisa, que estaría posibilitando el registro de entidades no siempre visibles a las miradas dérmicas.

En efecto, al pensar en los planteamientos de Chaparro (2003), Duque (2011), Vasco (2002), James (2004) y Torres (2004); reconozco en ellos, ecos que se relacionan con la experiencia creadora que he venido transitando últimamente; y que podría identificarse como una trayectoria que apuesta por reconocer como válido otro marco de saberes. Así, como señala Chaparro, se podría considerar que:

[...] la descripción de las formaciones de saber en América a partir de la conquista debe partir de dos criterios: historicidad y multiplicidad. Pero si se quiere en una perspectiva fenomenológica, para vislumbrar la constitución de la esfera trascendental en la génesis originaria de sentido dado por las culturas americanas a su propio universo, a eso que llamamos el mundo de lo vivido. (2003, p. 29)

Ahora bien, un considerable componente de ese *registro del mundo de lo vivido*, pasa por la valoración de una tradición “a través de la cual se agencian los saberes, las formas de vida, las decisiones que afectan la vida cotidiana” (Chaparro, 2003, p. 40); en unos procesos de interacción en los cuales, buena parte de esos saberes cotidianos se materializan en unas prácticas ancestrales arraigadas en las tradiciones comunales como: hablarle a las plantas; o sembrar, cosechar o cortarse el cabello sólo en ciertos días que responden a ciclos lunares específicos, o realizar acciones de agradecimiento al territorio luego de las cosechas; o reconocer las presencias de entidades que habitan las sombras, las cortezas, los peñascos, los follajes. Entidades que, en mi caso, logro registrar gracias al cultivo de una mirada descentrada, o si se quiere, de una

mirada iniciada que se apoya en el registro fotográfico divergente, asumido como acción de caza. Una *caza otra*, que también posibilita la configuración de otros saberes.

Y como estos saberes suelen enunciarse mediante unas narrativas desplazadas del conocimiento autorizado; desde muchas consideraciones, el saber occidental condensado en las ciencias, de manera prepotente, tiende a relegar dichas narrativas al ámbito de lo superfluo, designándolos peyorativamente como discursos impropios e intrascendentes que sólo tienen cabida en mentes atrasadas, pletóricas de supercherías y creencias erróneas. Frente a lo cual, como propone James, se requieren acciones que posibiliten: “una inversión profunda de los presupuestos más reaccionarios de la historia que dominan en Occidente, por lo menos desde Grecia, y que postulan un mundo único, coherente, organizado formalmente y autorizado por el buen juicio y la razón” (2004, p. 13).

En consecuencia, para adentrarse por esta senda divergente, una interesante posibilidad la encontraríamos en el desarrollo de acciones que posibiliten el reconocimiento de la multiplicidad del yo, revalorando esa concepción antiquísima y viva aún en diversos pueblos, que permite acceder a la conciencia descentrada y global para convertirse en una conciencia alternativa, en un ser diferente, en una melodía distinta, para adentrarse en *Aluna*, en el *Nagual*, en el reconocimiento de otras realidades, que trasciendan la estrechez de la racionalidad occidental.

Esta posibilidad pasaría, entonces, como plantea Páramo (2004) por cuestionar la actitud que suele prevalecer en los círculos más recalcitrantes del estamento científico occidental, según la cual sólo existiría lo que podría ser conocido por la ciencia, con lo cual se podría afirmar entonces, que lo que no pudiera ser conocido bajo los parámetros de la ciencia, no existiría. Situación paradójica que constituye un gran contrasentido, pues si se reconoce que hay algo que no se conoce, ¿Cómo se podría hablar de eso que no se conoce hasta el punto de negarle la existencia? Y, además, como señala este autor: “¿Acaso no es la tarea de la ciencia la de descubrir, es decir, la de pasar continuamente de lo que no conoce a lo que conoce?” (Páramo, 2004, p. 52).

Ahora bien, frente a estas pretensiones hegemónicas, en distintos momentos y lugares, diferentes individuos y colectividades han asumido posiciones divergentes, para buscar encontrar y fortalecer alternativas que muestren rutas diferentes de hacer y conocer. En efecto, adentrarse por otras sendas de conocimiento, requiere del empoderamiento del sujeto enunciante; para que, desde el posicionamiento diferenciado de una práctica creadora divergente, la nombre a su manera, a su modo, de una forma que permita reconocer la potencia que entrañan los haceres divergentes que se apartan del *modo de hacer autorizado* propio de occidente; lo cual, obviamente, también implica unos modos de conocer absolutamente diferentes.

Por esa razón, esta práctica fotográfica derivada de un cultivo particular de la mirada creadora, lentamente se ha ido convirtiendo en una práctica frecuente que acompaña el devenir cotidiano, que acontece, se enraíza y se expande como una más del espectro de acontecimientos creadores que he optado por denominar *creación telúrica*, es decir: un espectro fluido de procedimientos expresivos de diversa índole (visual, fotográfico, sonoro, performativa, audiovisual, entre otros) vinculados íntimamente a las particularidades biofísicas culturales y espirituales de los territorios. En otras palabras, una serie de procesos que se constituyen gracias a los componentes (materiales, atmosféricos, cosmogónicos, entre otros) que emanan de la interacción que se suscita al transitar, conocer y valorar dichos territorios; los cuales harían parte de la emergente corriente epistémica y creadora que se ha denominado Artes de la Madre Tierra. La cual se ha constituido en uno de los ejes centrales de mi proyecto de tesis doctoral. En efecto, recogiendo las diferentes reflexiones adelantadas hasta el momento, y en particular los planteamientos del maestro Ricardo Lambuley, en dicho proyecto de investigación denominamos Artes de la Madre Tierra al espacio de reflexión académica “que convoca la construcción de un tipo de conocimiento que permita la mixtura de sabidurías, donde la palabra, el tejido, los sonidos, los cuerpos, las figuras revelan su poder como soplo de la existencia y devienen ordenadores del mundo en su naturaleza universal.” (Lambuley, 2017).

Ahora bien, esos procedimientos creadores son reconocidos y valorados por las comunidades

asentadas en los territorios, desde lo que Castoriadis denomina la lógica de los magmas; es decir del flujo continuo surgido del devenir vital entre la psiquis singular de los individuos y el imaginario instituyente de las colectividades; en un proceso vital que no se fija ni se detiene nunca, como el movimiento telúrico del planeta; pues corresponde “a la plasticidad prácticamente ilimitada de la psique humana” (1997, p. 246), que, simbólicamente, recoge nuestra intencionalidad de comunión con la naturaleza.

Y ese tipo de práctica que reconoce el valor del pensamiento telúrico de nuestros pueblos originarios (Vasco, 2002), constituiría entonces una práctica creadora diferenciada, que acoge algunos legados de este pensamiento ancestral; propendiendo por la valoración de otros tipos de saberes entre los cuales habría cabida para la manifestación, el registro y la encarnación fotográfica de entidades usualmente invisibles a las miradas convencionales. Un tipo de práctica que bien podría reconocerse entonces, como una experiencia enmarcada en tendencias epistémicas que revaloran las posibilidades vitales subyacentes en los saberes ancestrales, entre los cuales también se encontraría cierta forma de chamanismo de la propia existencia; en el que podría incluirse este tipo de fotografía que materializa lo invisible, pues, como plantea Torres:

Hay gente que hace música que lo hace sentir a uno de maravilla. Lo que yo diría que es una música de carácter chamánico. Hay filosofía que cuando uno la lee, le invita a reflexionar de una manera intensa la vida, con una intensidad que amplía las posibilidades de vivir. En esa medida ese filósofo, alguien que danza o pinta, es un chamán también (2004, p. 147).

## Epílogo

Entonces, acogiendo esa reflexión de Torres (2004) ¿Se podría asumir que el registro fotográfico de esas entidades cuasi invisibles constituye también una cierta forma de chamanismo de la propia existencia?

Quizás, pues el proceso mediante el cual primero se perciben y luego se materializan, con la complicidad fotográfica, esas presencias elusivas que a veces se manifiestan de este lado en el que

creemos estar, posibilita *descentrar la mirada* y de alguna manera fijar cada entidad percibida, en una posible acción *chamanista de la propia existencia*, como señala Torres. O, tal vez, esa acción escindida de la cotidianidad constituya parte de un agenciamiento liberador que precisamente posibilita el tránsito expedito para que ellas cristalicen de este lado, gracias a la potencia de la mirada creadora que, al vislumbrarlas, las libera de su estado inasible, para posibilitar que también existan de este lado, al establecer un vínculo espiritual del creador con el territorio (Romero, 2019).

Con ello se estaría operando un desplazamiento de la mirada creadora, en una orientación que prescinde de los posicionamientos centrados en la semiótica como fundamento privilegiado o exclusivo de valoración de las imágenes, que ha predominado en el quehacer y, sobre todo, en la crítica especializada occidental. En este sentido, el proceso asumido, con su alta dosis de incertidumbre, de incompletitud y de transitoriedad, estaría mostrando una traslación insipiente hacia unos territorios del saber y del hacer que empiezan a situarse por fuera de la sensibilidad colonizada.

Este desplazamiento me ha venido situando en una práctica del mirar, descentrada del hacer estético convencional, situándome paulatinamente en un proceso de reaprendizaje voluntario y crítico, que ha implicado reconocer el valor del registro fotográfico, incluso de esas entidades elusivas, indefinidas o mutantes, que podrían ser objeto de valoraciones peyorativas, discriminatorias o abiertamente desdeñadas; mientras, como señala Mazzoldi,

(...) no se descuide la atrevida tentativa de verter por fuera de los códigos imperantes las nociones de "inclusión", "descuido" y "afuera" donde resta por consentir la pertinencia de la mensurabilidad del fuero de un sujeto individual o colectivo convencido de permanecer al control de sí mismo y del enfrentamiento de lo propio y lo alieno cuando se insinúa y dilata el desafuero visionario que algunos no dudan en considerar soberano. (2018, p. 214)

Ahora bien, al identificar este tránsito y la potencia que visumbro en él, reconozco que el mismo me ha acercado a eso que Valencia (2013) ha denominado como "ensuciar la mirada"; es decir, un desplazamiento en el cual el creador visual, asume

conscientemente que su práctica creadora implica una especie de subvaloración estratégica provisional, pues la concreción de estas prácticas genera un costo apreciativo que se debe afrontar temporalmente; porque el mismo, aunque inicialmente pueda acarrear el desconocimiento o la infravaloración que acompaña la designación peyorativa<sup>4</sup>; contiene un potencial transformador que incluso puede enriquecer el campo de conocimiento del cual el propio desplazamiento parecería separarse, pues como plantea el autor:

Para el éxito estratégico de este movimiento de ensuciamiento de la mirada, no pensamos que se deba prescindir de la semiótica, sino recogerla críticamente repensándola como socio-semiótica, etno-semiótica, corpo-semiótica. En una redimensión decodificadora del símbolo y del signo puro, situado en su grado cero, situándolo ahora en un menos uno, que indica que ya no son entidades aisladas y cerradas, entidades puras e incontaminadas, separadas del mundo, sino re-pensadas gracias a una herejía semiótica que concibe el signo y el símbolo, contaminados, sucios, alterados, opacos, amorfos, imprecisos, politizados, coloreados étnicamente, sexuados, humanizados en últimas. (2013, p. 134)

Entonces, esta disposición de desplazamiento, de *ensuciamiento* de la mirada, como diría Valencia (2013), ha posibilitado el enriquecimiento del mirar creador; y con ello la expansión de uno de los componentes de configuración inicial de la categoría de *Creación Telúrica* asumida en mi proyecto de tesis doctoral como un eje central del proceso de investigación creación en torno a las Artes de la Madre Tierra, como ya se señaló. En efecto, en dicho proceso, el registro fotográfico de los acontecimientos creadores que se suscitan o se visumbren en los contextos biofísicos y en particular en los ámbitos rurales, se ha convertido en uno de los medios de acopio de la memoria (en este caso visual) de cada tránsito o encuentro.

Por lo cual, en esta reflexión se ha querido reivindicar el potencial transformador de la mirada creadora como uno de los pilares de la experiencia estética crítica, en la cual se manifiesta lo multisensorial de manera expandida; valorando la capacidad disruptiva de la imagen fotográfica insumisa,

<sup>4</sup> "Esas imágenes tan solo son pareidolias", han señalado algunos, al proceder a mostrárselas quizás ingenuamente.

que emana como una alternativa para trascender los ámbitos convencionales en los que se suele manifestar la estética autorizada del mundo occidental. De esta manera se destacaría el valor de procesos que amplían las posibilidades expresivas, al asumir formas divergentes del hacer y el pensar cotidiano, que podrían considerarse alternativas vitales para reconocer la amplitud y la trascendencia de los saberes y haceres ancestrales, con todas sus riquezas en valores culturales, rituales, espirituales y creadores; pues como señala Lambuley:

Todas las creaciones humanas devienen como parte de la tensión entre lo establecido, lo institucional, lo tradicional y la necesidad de suplir, corregir, transformar algún ámbito de la existencia que, para el presente y el futuro, mejorará la supervivencia y la calidad de vida. Visto así la creatividad ha estado ligada a la historia de la humanidad, todas las culturas han creado lenguajes, objetos, técnicas, formas sociales de vida, lenguajes artísticos, maneras de apropiación de la tradición, entre otros (2019, p. 74)

## Referencias

Artes de la Madre Tierra. (10 de marzo, 2017). [Archivo de vídeo]. Facultad de Artes ASAB, UD. Recuperado de «<https://www.youtube.com/watch?v=HvMqtxeObG4>» Consultado: 15 de agosto de 2020.

Belting H. (2011). *Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo*. Valencia, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

Castoriadis, C. (1997). *Ontología de la creación* Bogotá, Colombia: Ensayo & Error.

Costa J. (1991). *La fotografía entre la sumisión y la subversión*, México D.F.: Trillas, Sigma.

Chaparro A. (2003). De logos a mythos, crónica de una involución. En (Chaparro y Shumacher, Eds.). *Racionalidad y discurso mítico*. Bogotá: Universidad del Rosario.

Deleuze G, Guattari F. (1988). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (3ª Ed.). Valencia, España: Pretextos.

Duque Mesa, F. (2011). Ceremonial en performance de viento teatro: pamuri mahse. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 5(6), 95–105. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2011.1.a0>

Fleusser V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*, México D.F.: Trillas, Sigma.

Green, A. (2011). *Significados de vida: Espejo de nuestra memoria en defensa de la Madre Tierra*. (Tesis doctoral). Universidad de Antioquía, Medellín, Colombia.

Guattari F. (2013). *Líneas de fuga, Por otro mundo de posibles*, CA Buenos Aires, Argentina: Cactus, Occursus.

James A. (2004). Introducción. En James A. & Jiménez D. (2004) *Chamanismo el otro hombre la otra selva el otro mundo. Entrevistas a especialistas sobre la magia y la filosofía amerindia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.

Lambuley R. (2019). Creatividades e infancias. Entre el asombro y la fascinación. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 5(6), pp. 72-86. DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.14104>

Mazzoldi, B. (2018). Enlaces globales y link del antepasado: ante dos pinturas de un visionario de izquierda. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 4(5), pp. 206-214. DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.13494>

Medina P. (2015). *Pedagogías insumisas. Movimientos político-pedagógicos y memorias colectivas de educaciones otras en América Latina*. San Cristóbal de las Casas, Chiapas: Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.

Nejedeka J.C.R. (2019). *Cultivando la ciencia del árbol de la salud*. Bogotá: Universidad Javeriana.

Romero S. (2019). En el planeta Ingmar Bergman. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 5(6), pp. 30-43. DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.14098>

Torres W. (2004). El chamán el tigre y el cuerpo sin órganos. En James A. & Jiménez D. *Chamanismo el otro hombre la otra selva el otro mundo. Entrevistas a especialistas sobre la magia y la filosofía amerindia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Valencia M. (2013). *Sensibilidad intercultural Codificaciones y decodificaciones*. Popayán: Sentipensar Editores.