

DECLARACIÓN ARTÍSTICA 2026

MÁS ALLÁ DE LO SUBLIME: Una Declaración Artística Extendida



Ronald DeWitt Mills-Pinyas

Introducción: La Anestesia de la Realidad de Consenso

El presente escrito elucida mi práctica de pintura de estudio —distinta de la praxis social de mi trabajo mural y de las meditaciones de centrado de mis acuarelas— como una síntesis de materialidad cruda e indagación filosófica.

En una era cada vez más mediada por la interfaz digital sin fricciones, la conciencia humana ha sucumbido a lo que la neuroestética contemporánea define como una "alucinación controlada" [Seth, 2021]. Para conservar energía biológica, nuestros cerebros proyectan cuadrículas estáticas y seguras, así como conceptos preempaquetados, sobre el estado salvaje del ser. Vivimos en un estado de anestesia perceptual, aceptando una ilusión colectiva y conceptual: la Realidad de Consenso. Mi trabajo actual en el estudio es una disidencia radical contra este aplanamiento del mundo. Busca la infinidad ilimitada al establecer una densidad visual extrema en la superficie del lienzo, creando así una profunda tensión entre los *qualia* y las cualidades.

Cuando se realiza plenamente, la densa "carne" de la superficie se satura con un rico campo de atractores ópticos, cromáticos y texturales, en los que juega el ojo inquieto del espectador, buscando configurar y reconfigurar el campo. Con suerte, el espectador se mantiene plenamente consciente de que está inventando *gestalts* (una forma de metacognición, pareidolia) mientras el ojo salta y enlaza fragmentos aquí y allá para dar sentido a lo infinito —como las constelaciones que uno puede imaginar en los cielos— en un esfuerzo por ver algo de lo que la mente ya conoce, aunque solo sea por un momento fugaz.

El agotamiento de este mecanismo ofrece entonces una meditación sobre el potencial puro que requiere parámetros cognitivos completamente nuevos para cobrar sentido, marcando el momento en el que el cuerpo reclama una percepción original, fresca y primaria. En este estado, el cerebro predictivo colapsa y el agotamiento del ojo se convierte en un momento de gracia en el que la mente se abre y se vuelve receptiva.

Esta reflexión —y la meditación que describe— es, en efecto, una forma de disidencia filosófica. Cuestiona términos estéticos como la "belleza" y "lo sublime", desafiando su tendencia a desviar una observación más profunda. Reconsidero los estados del sublime Matemático, Dinámico y Traumático [Kant, 1790; Lyotard, 1991; Kuspit, 1988], así como el Suprematismo de Malévich, y concluyo que son esencialmente vías de escape conceptuales que terminan prematuramente la observación cada vez más cercana que busco. Postulo que estos términos tradicionales actúan como un aislamiento intelectual y estético contra la inquietante e incontenible "sustancia salvaje" de la realidad.

Mi práctica es un intento de arrebatar un fragmento de infinidad física y expresiva como un destino más profundo que las máximas desmayadas del pasado. Para lograr esto, renuncio a las comodidades paliativas de "lo sublime" en sus tres definiciones a favor de una belleza más alta, más profunda y más verdadera: buscando sobriamente enfrentar lo ambiguo, lo incompleto y lo inefable; el estado crudo del asombro que solo se encuentra cuando nos dignamos a observar más profundamente [Moore, 2024].

Propósito y Referencias Intelectuales: El Estudio como Alambique

El propósito de esta declaración artística extendida es hacer un inventario de las diversas influencias —que abarcan casi sesenta años de práctica continua— que han dado forma a mi identidad y a mis pensamientos como pintor. Es, quizás, una confesión intelectual.

Para mí, el estudio opera como un *alambique*, un recipiente alquímico donde la materia base y el propio sistema nervioso del pintor se fusionan y destilan en pura presencia. Mi práctica está arraigada en una rendición calculada: una suspensión deliberada, incluso apasionada, de la voluntad autoral para invitar al "poder de las cosas" [Bennett, 2010] del mundo material a hablar —si no a gritar— por sí mismo. A través de la agencia de los pigmentos metálicos y la química volátil de la oxidación, inicio una revelación que trasciende el artificio convencional.

Este sustrato, cargado de dinámicas casi incontrolables, me permite involucrarme con lo inefable y lo abierto, un reino del asombro decididamente salvaje e impersonal. Aquí, la obra va más allá de los límites del "yo". Ya no se trata característicamente de la identidad del artista, la psicología personal o los imperativos sociales; más bien, es un descenso a un estado material primario del ser donde la expresividad creativa es eclipsada por la vitalidad autónoma de la materia misma.

Estas verdades permanecen tal como las sentí por primera vez, hace décadas en los robledales de Ojai, California, escuchando las contundentes advertencias de Jiddu

Krishnamurti. Su idea de una "libertad de lo conocido" impregnó su pensamiento y ha marcado el tono y la ambición de mi trabajo desde entonces. En este contexto, la aplicación de la pintura se convierte en un empirismo trascendental [Deleuze, 1994]: un momento en el que soy fundamentalmente transformado por el encuentro material. Al articular los campos oxidados con la lógica del contraste simultáneo [Albers, 2013; Chevreul, 1839], sintetizo la agencia "salvaje" de la tierra con el anhelo "dirigido" de mi propio cuerpo. Es dentro de esta fricción entre la energía implicada del universo y la intención explicada del pincel donde nace la autonomía ética.

I. El Umbral de Respuesta: Rompiendo el Escudo

Recurriendo al imperativo existencial de Simone de Beauvoir [1947], sostengo que el Sublime tradicional funciona como una manifestación del "espíritu de seriedad", una huida de la Ética de la Ambigüedad. Al fijar lo infinito en una categoría estética manejable, el espectador evade la pesada responsabilidad de existir dentro de un mundo que es fundamentalmente inacabado y contingente.

Percibo lo sublime como una retórica limitante: un "Escudo Matemático" de la razón que mantiene una distancia segura entre el observador y lo observado. Sostengo que la "belleza" y "lo sublime", tal como se utilizan tradicionalmente, son descriptores definitivos que anestesian la percepción profunda precisamente cuando la mente alcanza sus límites. No son puertas de entrada, sino terminales: muros filosóficos que neutralizan la inquietante "sustancia salvaje" de la realidad. Por lo tanto, una epistemología del arte debe ser forzosamente traspasada para encontrar una autenticidad más profunda y no mediada. Bajo esta luz, el Sublime clásico se replantea: ya no es un momento de liberación, se revela como un acto de contención que debe ser disuelto.

II. Genealogía Histórica: Suprematismo Material

Esta búsqueda del espíritu "no objetivo" encuentra su ancla histórica en el Suprematismo [Malévich, 1959], sin embargo, yo me muevo para expandir el proyecto. Donde Malévich buscó lo infinito a través de la sustracción radical y el vacío blanco, yo lo busco dentro de la densidad material absoluta del mundo. Propongo que lo infinito no se encuentra abandonando el mundo, sino sumergiéndose en sus profundidades más granulares y pesadas.

Posicionado en la intersección del holomovimiento de David Bohm [1980] y el quiasmo de Maurice Merleau-Ponty [1968, 2012], mi trabajo reclama el lienzo como un sitio de ritual transformador. Es una respuesta somática a la "densidad de *qualia*" que nos rodea: un proceso de hacer que el Orden Implicado (la potencialidad envuelta de la realidad) se sienta a través de la "carne" del mundo visible.

Suprematismo Material: Densidad vs. El Vacío

Kazimir Malévich buscó el "punto cero" de la forma a través de la sustracción radical. El Suprematismo Material contrarresta esto. Alcanzo el objetivo suprematista no a través de la ausencia, sino a través de la densidad material absoluta. Al crear una superficie de tal complejidad multiescalar que el ojo nunca puede terminar de "leerla", replica el "desierto" suprematista a través de una abrumadora información que invita a la rendición del intelecto.

La Saciedad del Ojo

Donde el "Vacío" priva a la mente analítica de datos hasta que esta enmudece, la "Densidad" sacia a la mente con tal volumen de datos simultáneos —el destello metálico, la fractura química y el impacto gestual— que la facultad analítica sufre un "cortocircuito". Este es un estado de Plenitud-como-Vacío. El "desierto" suprematista se encuentra no en la falta de cosas que ver, sino en la imposibilidad de nombrar lo que se ve.

Densidad Apofática: La Contra-Respuesta a la Legibilidad

En la tradición apofática del conocimiento a través de la negación, afirmo que el arte ya no debe estar al servicio de lo "legible". Mi uso de la densidad es una contra-respuesta material a la geometría "limpia" del Suprematismo temprano. Si Malévich encontró lo infinito en el cielo, yo lo encuentro en el gel texturizado, el ácido y los pigmentos metálicos oxidados.

Lo Infinito en el Átomo: La Realidad Cuántica

Al utilizar polvos metálicos y "mordientes" químicos, traslado el proyecto suprematista de lo macroscópico (el cuadrado) a la superficie microscópica y reticulada. La física moderna ha demostrado que a nivel subatómico, la materia no es una colección de objetos discretos, sino un campo vibrante de energía relacional. Las fisuras cristalinas y los colores conspiradores aseguran que la experiencia de la "Infinidad Ilimitada" no sea un concepto remoto, sino una realidad visceral que existe dentro de la misma "carne" del mundo material. La mirada se dirige a las materialidades más granulares y cuánticas del mundo.

III. Infinidad Inmanente vs. Espíritu Hegeliano

1. Contra el Conocimiento Absoluto: La Puerta al Átomo

Mi práctica representa un cambio ontológico significativo tanto del Ideal Hegeliano como de la tradición del Expresionismo Abstracto (AbEx). Mientras Rothko buscaba una ventana a lo divino, yo busco una puerta al interior del átomo. Mientras que tanto Hegel como los pintores del AbEx veían el Sublime como un vehículo para la trascendencia —un movimiento que se alejaba de lo físico—, yo propongo un sublime de inmanencia.

2. Rechazando la "Cáscara Desechada"

Para Hegel, el objeto material era una "cáscara desechada". Yo rechazo esta jerarquía. Al utilizar la densidad visual, sostengo que lo infinito está envuelto dentro del "poder de las cosas" (*thing-power*) [Bennett, 2010] de la materia misma. No busco triturar el material para ver la Idea; golpeo el material para revelar la densidad infinita ya inherente en su "carne".

3. Descenso Somático vs. Trascendencia Heroica

El Expresionismo Abstracto a menudo enmarcó lo sublime como un gesto "heroico" que se movía hacia arriba. Mi sublime es somático: un movimiento hacia abajo y hacia adentro. Al usar una escala monumental, no invito al espectador a trascender su cuerpo; lo invito a habitarlo. Resolver la forma sería sucumbir al "fascismo blando" de la imagen estática.

4. Más Allá del Precipicio Romántico

Donde los románticos [Friedrich, Turner] posicionaron al observador en un precipicio para contemplar con seguridad lo infinito desde la distancia, yo busco disolver el precipicio por completo. Mi trabajo no es una vista de la sustancia salvaje, sino una inmersión somática dentro de ella. Lo sublime no es mi meta final, sino una etapa intermedia: un "escudo" que debe ser disuelto para permitir un destello sobrio, fugitivo y más profundo de la infinidad.

IV. El Acto Proposicional: El Trazo como Energía Cinética

Basándome en la erudición de Brian Winkenweder [2018, 2023] y su análisis de la naturaleza "proposicional" del modernismo, esta declaración identifica mi práctica como una disidencia ética contra la imagen estática y digital. Abrazo la indeterminación material, un linaje informado por Robert Morris, Eva Hesse y Lynda Benglis.

El Trazo como Afirmación de Verdad: El "Trazo" pictórico en mi trabajo nunca es una aplicación pasiva de color; es una transferencia de energía cinética cruda desde el cuerpo humano hacia el mundo mineral. En una era digital de píxeles sin fricción, el golpe de una rama afirma la realidad de la gravedad, la velocidad y la resistencia física del *Lebenswelt*(mundo de la vida). Cada marca es una proposición de que la realidad no es un producto estático y terminado, sino un evento continuo de devenir.

La Rama como Instrumento No Dual: La rama actúa como un puente entre el *purusha* (conciencia pura/intención del artista) y el *prakriti* (materia primordial). Debido a que la rama es una extensión orgánica e irregular del cuerpo, introduce una agencia "salvaje" y una "densidad de qualia" que no pueden ser domesticadas.

V. Respuesta Ética: El Circuito Fenomenológico

En el espíritu de Simone de Beauvoir [1947], esta recuperación es un acto de "elegirse a sí mismo" frente al abismo. Es una negativa a dejar que la "cosa en sí" sea silenciada

por etiquetas convenientes. Al renunciar al control representativo a través del trabajo somático, inicio un diálogo entre la realidad oculta de la materia y la intención dirigida de la mano.

La Creación del Alma: Fractura y Reintegración

Basándome en el sublime traumático de Donald Kuspit, lo "terrible hecho seguro" de Edmund Burke [1757] y los estudios alquímicos de Carl Jung, enmarco la forma no resuelta resultante como un acto de reintegración psíquica. Esto es "hacer alma" (*soul-making*): una transmutación de la fractura material en asombro estético.

VI. Escala Monumental: Perforando el Escudo Matemático

Utilizo una escala grande e inmersiva para lograr una relación "uno a uno" con el espectador. Cuando el lienzo supera la extensión del alcance humano, se convierte en un "campo de participación". Esta escala es el prerequisito mecánico para romper el Sublime Matemático [Kant, 1790]: la mente se enfrenta a una densidad informativa que excede su capacidad de "medir", obligando al espectador a habitar el flujo del holomovimiento [Bohm, 1980].

La Escala como Disruptor Cognitivo: Al abrumar las facultades cognitivas, la escala invita al espectador a abandonar la seguridad de la distancia intelectual. Uno no puede simplemente "mirar" la obra; uno debe "habitarla".

VII. Agencia Material: El Ritual Completo del Proceso

El estudio es un laboratorio para la Agencia Material [Bennett, 2010], iniciando un Sublime Dinámico [Lyotard, 1994] como un registro permanente de la fuerza promulgada.

- **La Palmada Somática:** Trabajando en el suelo, saturo la superficie con una resina de gel translúcida y espesa aplicada directamente con mis manos, creando una "carne material" receptiva que retiene la memoria de cada toque.
- **Dispersión de Pigmentos:** Espolvoreo pigmentos crudos en polvo (cobre, latón, acero, hierro, carbón y mica) en este campo húmedo. Estos son participantes minerales con historias reactivas latentes.
- **Ramas como Pinceles Naturales:** Arrastradas, azotadas o golpeadas, las ramas generan una sintaxis vegetal que excede el diseño intencional, dispersando la autoría en el "poder de las cosas" material.
- **Oxidación Alquímica y la Mordedura del Mordiente:** Aplico un mordiente ácido (*mordere*, "morder"), iniciando una revelación química autónoma.
- **Floración de Sal y Carbón:** Lanzar cristales de sal inicia una caótica "floración" de fisuras. El carbón proporciona el sustrato "sobrio": los restos carbonizados

que representan la *nigredo* alquímica, una disolución de las rígidas estructuras del ego [Jung, 1968].

VIII. El Reingreso Beauvoiriano: Migas de Forma

Una vez que el sustrato ha alcanzado un estado de reposo de archivo, realizo un reingreso calculado con velos acrílicos y fragmentos de color. Usando pinceles convencionales, deposito "migas" de color saturado: marcas intencionales que sirven como anclajes cognitivos. Estas marcas manifiestan la "Ética de la Ambigüedad" al negarse a establecerse en una imagen estática y "resuelta". Se invita al ojo a coalescer la forma, solo para encontrarla negada y ofrecida sin fin.

IX. El Umbral Apofático: La Nube del No Saber

Para entrar en la obra, el espectador debe arrojar una "nube de olvido" [Anónimo, Siglo XIV] sobre el impulso de nombrar y categorizar. Esto se alinea con la *epojé* fenomenológica [Husserl, 1970]. La densidad visual actúa como una Nube Material, un espesor informativo que resiste la "luz" de la razón. Este colapso cognitivo es una brecha necesaria del escudo requerida para un encuentro directo con el "poder de las cosas" de la superficie.

X. Activación Neuroestética y el Puente Somático

La transición de la "mordedura del mordiente" a la "observación profunda" constituye una transferencia de energía a través del quiasmo [Merleau-Ponty, 1968]. La pintura funciona como un disruptor biológico, eludiendo los filtros intelectuales y colapsando la ilusión de la Realidad de Consenso.

- **Visión Háptica:** Las topografías de las estructuras cristalinas estimulan el procesamiento táctil-visual transmodal; el ojo "siente" las crestas. Esto colapsa la distancia entre ver y tocar.
- **Sistema de Neuronas Espejo:** Debido a que las velocidades y los golpes de la rama están sedimentados en la resina, activan el sistema de neuronas espejo del espectador [Noë, 2004]. El espectador simula internamente los gestos e impactos, recreando cinestésicamente el ritual.
- **Arresto Estético:** Siguiendo a George Moore [2024], esta resonancia induce un estado de Arresto Estético. La densidad informativa supera el cierre de la *gestalt*, silenciando la charla analítica y suspendiendo al espectador en el asombro.

XI. El Evento del Destello: Lo "A Veces Luminoso"

Debido a que los pigmentos metálicos y las estructuras cristalinas son anisotrópicos, la imagen nunca es una entidad estable y fija. Es un fenómeno emergente que existe solo

en la "danza" entre la fuente de luz, la superficie y el cuerpo en movimiento del espectador.

La presencia numinosa de la obra es el objetivo constante, pero el "Destello" —esa radiancia óptica real— es un evento condicional, ganado con esfuerzo. Es lo **a veces luminoso**. Es una gracia transitoria que resiste mi dominio, sirviendo como un recordatorio constante de que el verdadero asombro no se encuentra en la conquista de los materiales, sino en mi vulnerabilidad ante ellos.

XII. Contra el "Fascismo Blando": El Arte como Praxis Social

Afirmo que el sujeto contemporáneo está cada vez más pacificado por el "fascismo blando": el control sutil de las imágenes digitales sin fricción y la impersonalidad clínica de la Realidad de Consenso.

- **El Trabajo como Disidencia:** Mi trabajo promulga la resistencia a través del trabajo. El trabajo físico —el golpe, la máscara industrial, la palmada somática— es un rechazo vitalista al instante higienizado.
- **Interrumpiendo el Espectáculo:** Siguiendo a Adorno y Horkheimer [1997], la obra se resiste a convertirse en una mera mercancía fetichizada. Al manifestar una densidad visual que no puede ser "agotada" por una lente digital, la pintura afirma su propia autonomía.

XIII. Declaración Final: La Brecha Definitiva

Al manifestar la Nube del No Saber en forma material, esta declaración busca reinventar el proyecto espiritual no como una huida del mundo, sino como una sintonización somática. A medida que el espectador entra en el Quiasmo [Merleau-Ponty, 1968], el límite entre el "Yo" y el "Otro" se disuelve en el holomovimiento [Bohm, 1980]. Estar ante estos campos oxidados es participar en la materialización de lo Infinito. Es un regreso al *Lebenswelt*, una afirmación final de que dentro de la fractura, hay una totalidad inagotable e indivisa esperando nuestra llegada; si podemos permanecer despiertos.

Como observó Susan Sontag [1966]: "Cada era tiene que reinventar el proyecto de la 'espiritualidad' para sí misma".

Adenda: La Sombra

Sangre y Hueso: Una Historia Somática

La base de mi trabajo comenzó en los robledales de Ojai, California, con la memoria somática del "látigo" (la vara de castigo). En mi juventud, la vara era una herramienta de impacto: una confrontación cruda con la gravedad y la velocidad que dejaba una

firma ardiente sobre la piel. A través de Beauvoir [1947], reconozco esto como mi primer encuentro con la "Ética de la Ambigüedad": la realización de que el cuerpo es simultáneamente un sujeto soberano que siente y un objeto finito que puede ser golpeado.

Esto se transformó en un deseo de "devolver el golpe" creativamente. Para alcanzar la "Libertad de lo Conocido" [Krishnamurti, 1969], regresé a la arboleda. Las ramas recién cortadas introducen una agencia "salvaje", donde la autoría se dispersa entre el impulso humano y el "poder de las cosas" material. El carbón representa la etapa de *nigredo*: restos carbonizados que han sobrevivido al fuego para convertirse en testigos. El ritual de lanzar sal es una recreación somática de lechos de lagos desecados, una "Herida Alquímica" que rompe el ego rígido. El Volumen II es la historia de una práctica que pasó de la "sangre" de la vara al "hueso" del sustrato de carbón: una negativa a dejar que la "cosa en sí" sea silenciada.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W., & Horkheimer, Max. [1997]. *Aesthetic Theory (Teoría estética)*. Traducido por Robert Hullot-Kentor. University of Minnesota Press.

(Referenciado para la crítica de la industria cultural y la resistencia contra la mercancía fetichizada).

Albers, Josef. [2013]. *Interaction of Color (Interacción del color)*. Edición 50 aniversario. Yale University Press.

(Referenciado para la lógica del contraste simultáneo y el movimiento sintetizado del ojo).

Anónimo. [Siglo XIV / 2001]. *The Cloud of Unknowing (La nube del no saber)*. Editado por James Walsh. Paulist Press.

(Referenciado para la tradición apofática del conocimiento a través de la negación y la suspensión de categorías).

Barad, Karen. [2007]. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning (Encontrando al universo a mitad de camino: Física cuántica y el entrelazamiento de materia y significado)*. Duke University Press.

(Referenciado para los conceptos de "Realismo Agencial" y el entrelazamiento cuántico a escala subatómica).

Beauvoir, Simone de. [1947]. *The Ethics of Ambiguity (Para una moral de la ambigüedad)*. Traducido por Bernard Frechtman. Philosophical Library.

(Referenciado para la "Ética de la Ambigüedad", el rechazo del "espíritu de seriedad" y la memoria somática del cuerpo como objeto).

Bennett, Jane. [2010]. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things (Materia vibrante: Una ecología política de las cosas)*. Duke University Press.

(Referenciado para el concepto de "Poder de las cosas" (Thing-Power) y la agencia autónoma de los materiales minerales y químicos).

Bergson, Henri. [2001]. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness (Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia)*. Traducido por F. L. Pogson. Dover Publications.

(Referenciado para la experiencia inmediata y vivida de la duración frente a la medida espacializada y científica del tiempo).

Bohm, David. [1980]. *Wholeness and the Implicate Order (La totalidad y el orden implicado)*. Routledge.

(Referenciado para el concepto del "Holomovimiento" y la potencialidad envuelta de la realidad cuántica).

Burke, Edmund. [1757 / 1990]. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello)*. Oxford University Press.

(Referenciado para la definición histórica de lo sublime como lo "terrible hecho seguro").

Chevreul, Michel Eugène. [1839 / 1854]. *The Principles of Harmony and Contrast of Colours (De la ley del contraste simultáneo de los colores)*. Traducido por Charles Martel. Henry G. Bohn.

(Referenciado para las teorías fundamentales sobre la tensión cromática y la mezcla óptica).

Clark, Andy. [2013]. "Whatever next? Predictive brains, situated agents, and the future of cognitive science" ("¿Y ahora qué? Cerebros predictivos, agentes situados y el futuro de la ciencia cognitiva"). *Behavioral and Brain Sciences*, 36(3), 181-204.

(Referenciado como la base neurocientífica para la "Codificación Predictiva" y el procesamiento descendente del sistema nervioso).

Deleuze, Gilles. [1994]. *Difference and Repetition (Diferencia y repetición)*. Traducido por Paul Patton. Columbia University Press.

(Referenciado para el concepto de "empirismo trascendental" y la transformación a través del encuentro material).

Gallagher, Shaun. [2005]. *How the Body Shapes the Mind* (*Cómo el cuerpo da forma a la mente*). Oxford University Press.

(Referenciado para la integración de la ciencia cognitiva con la fenomenología de la encarnación).

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. [1835 / 1975]. *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (*Lecciones sobre la estética*). Traducido por T. M. Knox. Clarendon Press.

(Referenciado como contraste filosófico, rechazando la visión de la materia material como la "cáscara desechada" del Espíritu).

Husserl, Edmund. [1970]. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology* (*La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*). Traducido por David Carr. Northwestern University Press.

(Referenciado para el concepto de la epoje fenomenológica: la suspensión de la "actitud natural").

Jung, Carl Gustav. [1968]. *Alchemical Studies* (*Estudios alquímicos*). Bollingen Series XX. Princeton University Press.

(Referenciado para la etapa de "nigredo", la disolución del ego y el concepto psicológico de "hacer alma").

Kant, Immanuel. [1790 / 1987]. *Critique of Judgment* (*Crítica del juicio*). Traducido por Werner S. Pluhar. Hackett Publishing Company.

(Referenciado para el Sublime "Matemático" y "Dinámico", específicamente como un escudo cognitivo de seguridad).

Krishnamurti, Jiddu. [1969]. *Freedom from the Known* (*La libertad primera y última / Liberarse del pasado*). Editado por Mary Lutyens. Harper & Row.

(Referenciado para la influencia de toda la vida respecto al rechazo del condicionamiento preempaquetado y "lo conocido").

Kuspit, Donald. [1988]. *The New Subjectivism: Art in the 1980s* (*El nuevo subjetivismo: El arte en los años 80*). UMI Research Press.

(Referenciado para el "Sublime Traumático", el marco crítico de la superficie "destrozada" y la herida alquímica).

Lyotard, Jean-François. [1991 / 1994]. *Lessons on the Analytic of the Sublime* (*Lecciones sobre la analítica de lo sublime*). Traducido por Elizabeth Rottenberg. Stanford University Press.

(Referenciado para la interpretación posmoderna de magnitudes irrepresentables).

Malevich, Kazimir. [1959]. *The Non-Objective World (El mundo no-objetivo)*. Traducido por Howard Dearstyne. Paul Theobald and Company.

(Referenciado para la búsqueda suprematista del "sentimiento puro" y el "punto cero" de la forma).

Mandelbrot, Benoit B. [1982]. *The Fractal Geometry of Nature (La geometría fractal de la naturaleza)*. W. H. Freeman and Company.

(Referenciado para las estructuras matemáticas de complejidad multiescalar y patrones que se repiten infinitamente).

Merleau-Ponty, Maurice. [1968]. *The Visible and the Invisible (Lo visible y lo invisible)*. Traducido por Alphonso Lingis. Northwestern University Press.

(Referenciado para el concepto del "Quiasmo" y el entrelazamiento carnal entre el vidente y lo visto).

Merleau-Ponty, Maurice. [2012]. *Phenomenology of Perception (Fenomenología de la percepción)*. Traducido por Donald A. Landes. Routledge.

(Referenciado para el cuerpo como el sitio principal del conocimiento y la percepción).

Moore, George. [2024]. *Noticing and Awe: A Field Guide to the Forgotten Sensations of Being Alive (Observación y asombro: Una guía de campo para las sensaciones olvidadas de estar vivo)*. Tiller Press.

(Referenciado para el concepto de "Arresto Estético" y la recuperación del sistema nervioso de la era digital).

Noë, Alva. [2004]. *Action in Perception (Acción en la percepción)*. MIT Press.

(Referenciado para el enfoque enactivo de la cognición y el papel del Sistema de Neuronas Espejo en la simulación del movimiento).

Seth, Anil. [2021]. *Being You: A New Science of Consciousness (Ser tú: Una nueva ciencia de la conciencia)*. Faber & Faber.

(Referenciado para la definición neurocientífica de la conciencia de vigilia normal como una "alucinación controlada").

Sontag, Susan. [1966]. *Against Interpretation and Other Essays (Contra la interpretación)*. Farrar, Straus and Giroux.

(Referenciado para la "Erótica del arte" y la reinvención continua del proyecto espiritual).

Vaughan, William. [1994]. *Friedrich*. Phaidon Press.

(Referenciado para el análisis del Sublime Romántico del siglo XIX y la posición del observador seguro).

Winkenweder, Brian. [2018]. *Art History as Social Praxis: The Collected Writings of David Craven* (*La historia del arte como praxis social*). Brill.

(Referenciado por enmarcar el acto de pintar como una disidencia ética y una praxis social).

Winkenweder, Brian. [2023]. *Painting to Be: Autonomy, Dissent, and the Soft Fascism of Late Capitalism* (*Pintar para ser: Autonomía, disidencia y el fascismo blando del capitalismo tardío*). Routledge.

(Referenciado para el concepto de "fascismo blando" y la naturaleza proposicional de la marca pictórica).