

Cuadernos de Arte Trascendental

La Percepción Sutil



ES.TE.TRA.
Istituto di arte
trascendentale



Esta obra se publica bajo una licencia Creative Commons

La licencia está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/deed.es>

Atribución - No Comercial - Sin Derivadas 2.5 Italia

Usted es libre de



Compartir - copiar, distribuir, ejecutar y comunicar públicamente la obra

Bajo las condiciones siguientes



Atribución. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciante (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o que apoyan el uso que hace de su obra).



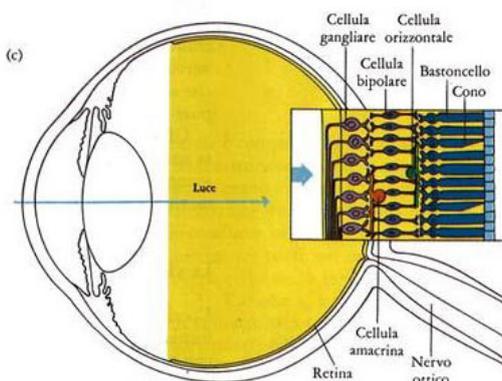
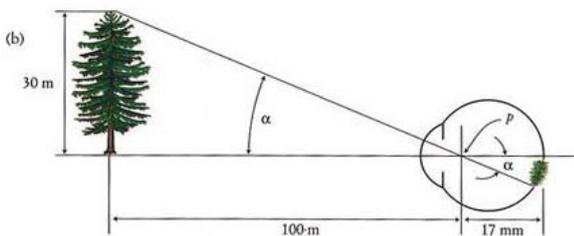
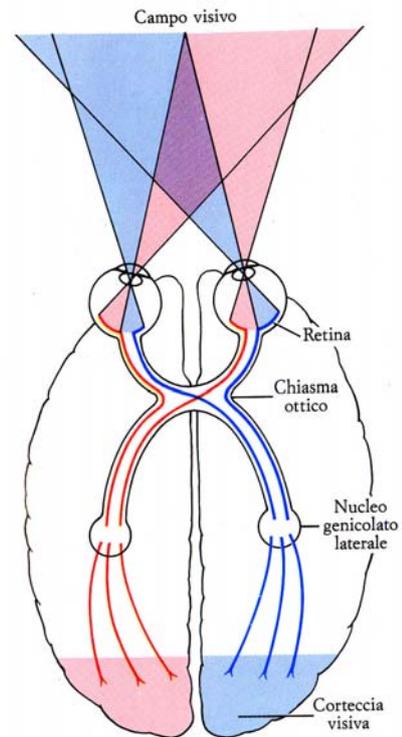
No Comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



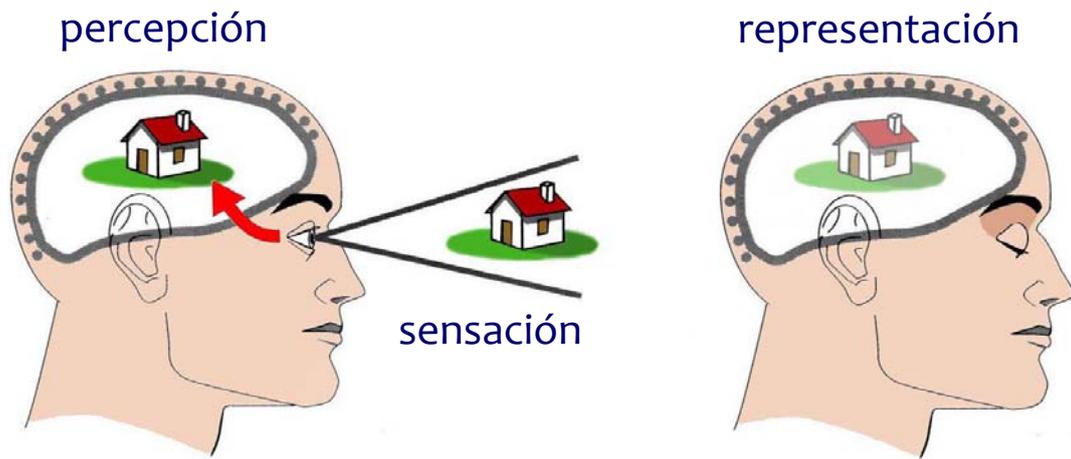
Sin Obras Derivadas. No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

*En la portada:
Alvaro Castagnet acuarela*

En estas últimas décadas se ha dedicado mucho interés al órgano de la visión y a la función del cerebro en la codificación de las señales luminosas. Eso ha llevado a comprender sustancialmente que la visión es cosa mucho más compleja que la simple mecánica del ojo, cuyo funcionamiento ha inspirado los aparatos fotográficos.



Lo que no se logra explicar con la fisiología y la neurología de la visión son todos aquellos fenómenos de participación activa en la construcción de la realidad observada. Un ejemplo clásico es aquel constituido por la percepción en los estados alterados de conciencia que, tomada por fuertes emociones, el mundo y los espacios se presentan de modo insólito. Luego tenemos que distinguir la **sensación**, o sea, los datos que llegan a los sentidos, de la **percepción** que es el particular modo de la conciencia de estructurar los impulsos. En un estado de confusión o peligro se observan elementos que de otro modo no serían vistos en la actividad normal cotidiana. Por estas observaciones nos damos cuenta que el sistema de percepción se vale de los sentidos y de la elaboración del cerebro, pero es la conciencia en su totalidad que los va estructurando.



A la conciencia no llegan sólo los datos del órgano de la vista y el cerebro que los elabora, sino todo el conjunto de los estímulos producido por los otros sentidos externos e internos, y además: un papel fundamental es jugado por la memoria y por el interés o expectativa que nos mueve en la percepción que siempre es activa y nunca pasiva.

El mirar no es por lo tanto un acto biológico y natural sino intencional en que la conciencia se

dirige hacia el descubrimiento de lo que en gran parte ya sabe y se espera y hacia lo que todavía no entiende y sólo intuye.

Por esto se puede observar la realidad de muchos modos diferentes: un carpintero que entra en una casa no observará con el mismo interés lo que observa que un albañil.

¿Y como mira el artista?

La percepción visual generalmente es orientada por la exigencia de reconocimiento de todos

Alvaro Castagnet, Vista aérea (2010) acuarela



aquellos elementos necesarios a la supervivencia biológica y social, mientras que la observación en el arte no se activa a partir de exigencias relacionables estrechamente con la supervivencia. Por este motivo el artista desarrolla en amplitud y en profundidad los órganos de los sentidos relativos al canal expresivo usado, principalmente visual-táctil (artes visuales), auditivo (artes musicales y teatrales) y kinestésico (artes motoras).

Vemos algunas diferencias entre el modo de percibir común y artístico. Observo el rostro de una persona, mi primera necesidad cotidiana es reconocer quien me encuentro delante y luego, eventualmente, entender cómo está. Si es un extraño y tengo algún temor hacia los desconocidos, observaré si su cara es cordial o amenazadora, pero en ninguno de los dos casos me dedicaré a observarlo por una hora buscando

los mínimos detalles. Pero esto es lo que estaría obligado a hacer si lo quisiera retratar.

Por tanto, la primera gran diferencia entre la mirada de artista y la común es dada por el tiempo que dedicamos a la observación para aprehender las formas de las cosas, sus líneas e inclinaciones, las sombras y las luces y por fin, si lo quisiera pintar, el color.

Sin embargo este no es suficiente para hacerme un artista, que pudiera llegar como máximo a ser un hábil artesano. Ciertamente lo seré si evaluaré con crítica la copia ejecutada en la exactitud de los valores reproducidos, mientras que con la autocrítica observo el nivel de concentración y atención, y así voy desarrollando estrategias para llegar a satisfacer mi expectativa, que es la de dibujar o pintar reflejando el objeto. Este propósito no es suficiente para desarrollarme en un artista porque en el artista algo diferente sucede. La diferencia está ante todo en su intención que no es solo la de reproducir correctamente los valores de la realidad pero imprimir a esta un carácter especial que también pueda satisfacer otro interés que definimos existencial.



Miniaturista francés, *La historia del Santo Grial* (c. 1316)
Ilustración sobre pergamino, 5,9 x 8,3 cm, British Library,
Londres



Representación de la ceremonia de apertura de la boca de la momia de Tutankamón, el papiro de la dinastía 18a, Londres



Puerto de Classe - Mosaico en S. Apolinar Nuovo iglesia
bizantina del siglo VI, Ravenna (Italia)

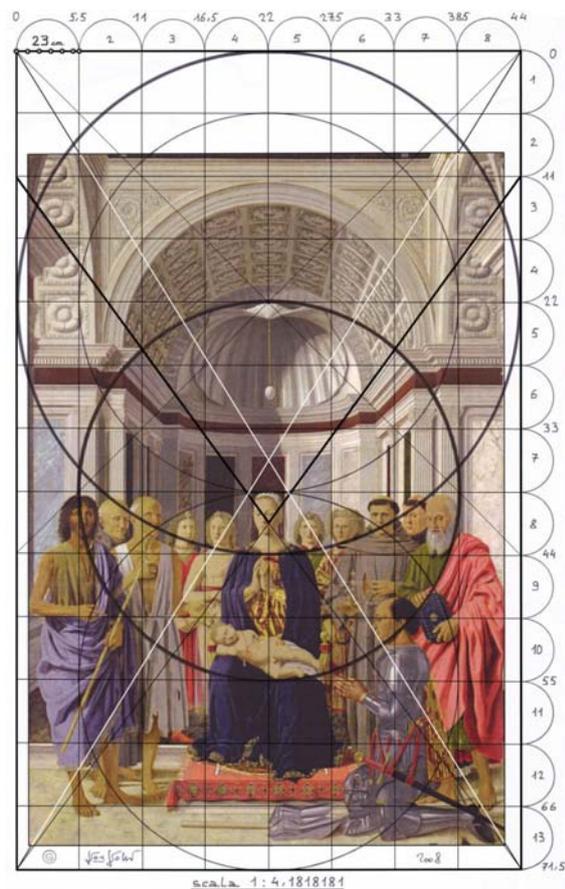
Mientras el pintor realizó sus obras según de los esquemas artesanales, funcionales a la necesidad iconográfica de su época, el contenido existencial fue reducido a lo mínimo; más bien en la mayor parte de los casos fue considerado no idóneo e inadecuado a la necesidad del cliente y el conjunto.

De otra parte si hoy fuéramos a pidiéramos a un artesano como un albañil, que nos hiciera una casa no querríamos que él se lanzara a realizar lo que su particular instinto le manda, no querríamos que siguiera el raptó de las musas, mas bien al revés su capacidad será valorada por su total fidelidad a los dictámenes del cliente.

¿Pero entonces qué ha sucedido que en aquellas épocas como en la antigua Grecia o en el humanismo en que el artista se aparta poco a poco de las estrechas reglas de los compradores?

Ha cambiado algo en la cabeza del pintor artesano y algo también ha cambiado en la cabeza de los clientes y la gente común. La historia del arte está llena de excéntricos aislados y no integrados en el estándar epocal porque todo está en estructura como el artista con su época.

¿Qué ha cambiado en éstos? ¿No ha cambiado quizás un modo de percibir el mundo?



Piero della Francesca, la Virgen y el Niño con los Santos (1472), Pinacoteca di Brera, Milán

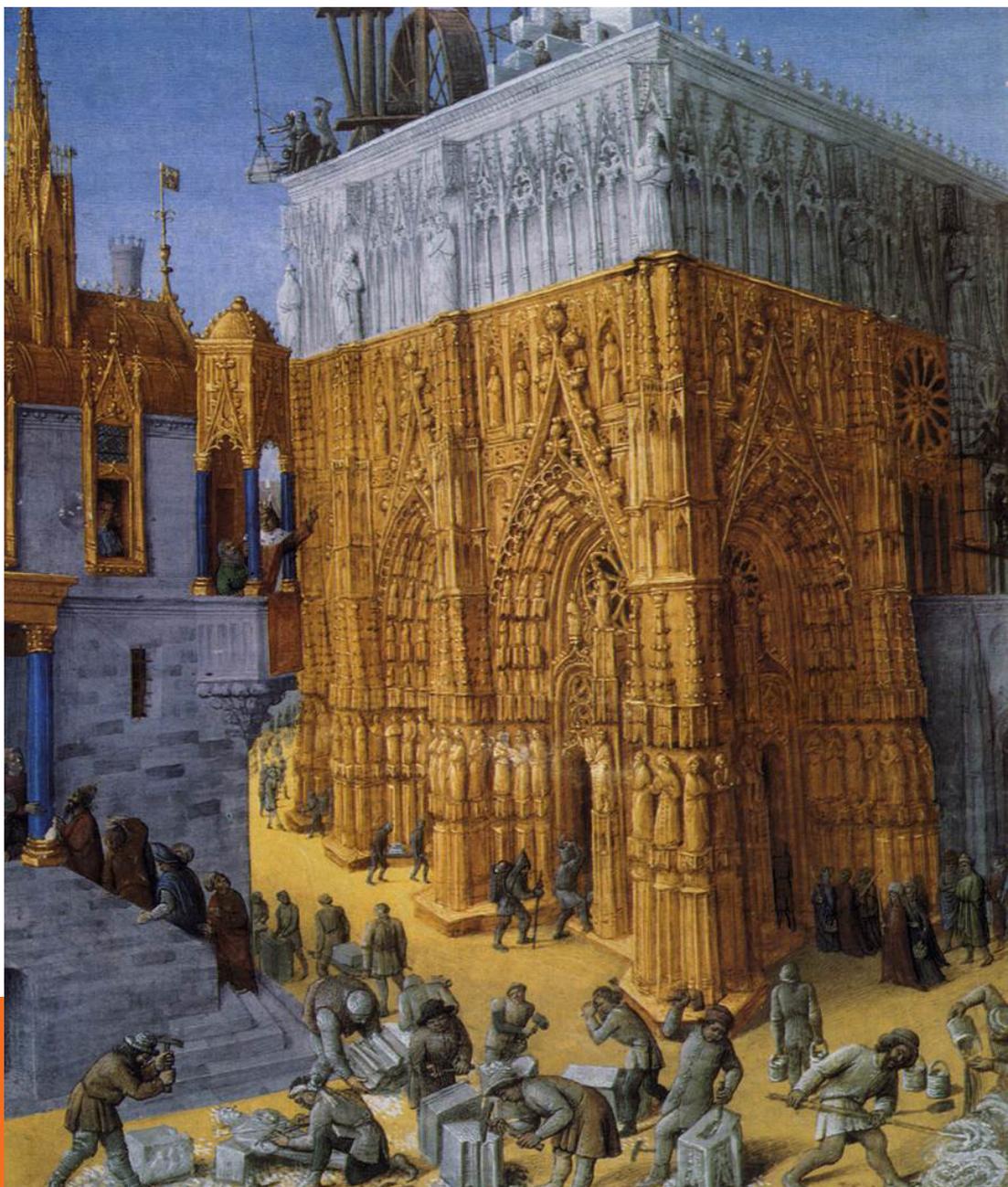
Es justo eso, y esto nos hace entender cuanto compleja es la percepción ya sea visual o auditiva, o de cualquier otro órgano sensitivo.

La Forma Mental del artista medieval va cambiando pero no aisladamente: cambia la sociedad feudal y se convierte en municipal; alrededor de las grandes obras públicas, las así llamadas "fábricas" como grandes iglesias o edificios del pueblo, los ciudadanos encuentran cohesión e identidad y sus posibilidades de elección sobre la vida pública y de la comunidad aumentan.

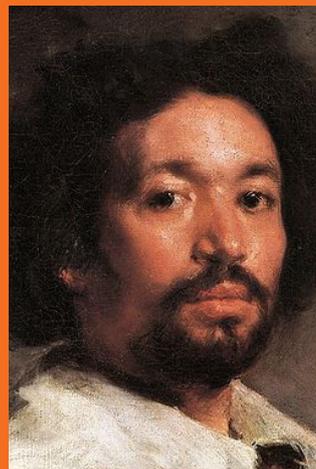
Es en este aumento de libertad, de abertura, de espacio, que se da vida a la perspectiva geométrica y al realismo pictórico.

La percepción del ojo no ha cambiado pero ha cambiado el modo de la conciencia de usarlo. Si se piensa en general en la vista o en los sentidos, creemos ingenuamente que ellos hacen su trabajo indistintamente de nuestras peticiones.

Incluso inconscientemente y sin los instrumentos de investigación y desarrollo que hoy tenemos a disposición gracias a la doctrina del Nuevo Humanismo Universalista, el artista en los siglos ha cumplido operaciones de orientación del órgano visual logrando ver aquello que antes no vio, por lo tanto el órgano mismo de la visión se ha desarrollado en su "inteligencia" o capacidad funcional.



Jean Fouquet, La construcción de una catedral, miniatura del siglo XV, la Biblioteca Nacional, París



Línea evolutiva del realismo en el arte europeo de la edad media a nuestros días en los detalles de los rostros: Emperador Giustiniano, mosaico a S. Vitale sec. VI, Rávena; Giotto, San Stefano (1330-35), Museo Horne, Florencia; Beato Angélico, El rostro de Pietro, particular de la Deposición, Pala de Santa Trinidad (1432-34), Museo de San Marco, Florencia; Perugino, Retrato de Francesco de las Obras (1494), Galería de los Oficios, Florencia; Caravaggio, Giuditta y Oloferne (1599), Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma; Diego Velázquez, Retrato de Juan Pareja (1650), Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Rubén Belloso, pastel hiperrealístico (2011).

¿No es quizás así por cada esfuerzo deportiva en que el cuerpo supera en un momento los umbrales que se pensaron inalcanzables?

El artista visual occidental debe todo a su ojo, no por casualidad a la base del arte occidental están los griegos y los romanos antiguos que trataron de indagar el mundo de las cosas con la filosofía y esta tendencia se ha visto luego perfectamente traducida en el arte. El artista renacentista no puede reproducir un tejido de raso si su ojo no toma la variación de la forma, de la luminosidad y del color de manera primero objetivo y luego subjetiva en su modo de reproducirla.

En el 1900 se ha barrido con la profesión del arte y la copia del original no es la base sólida de la enseñanza en las academias de arte.

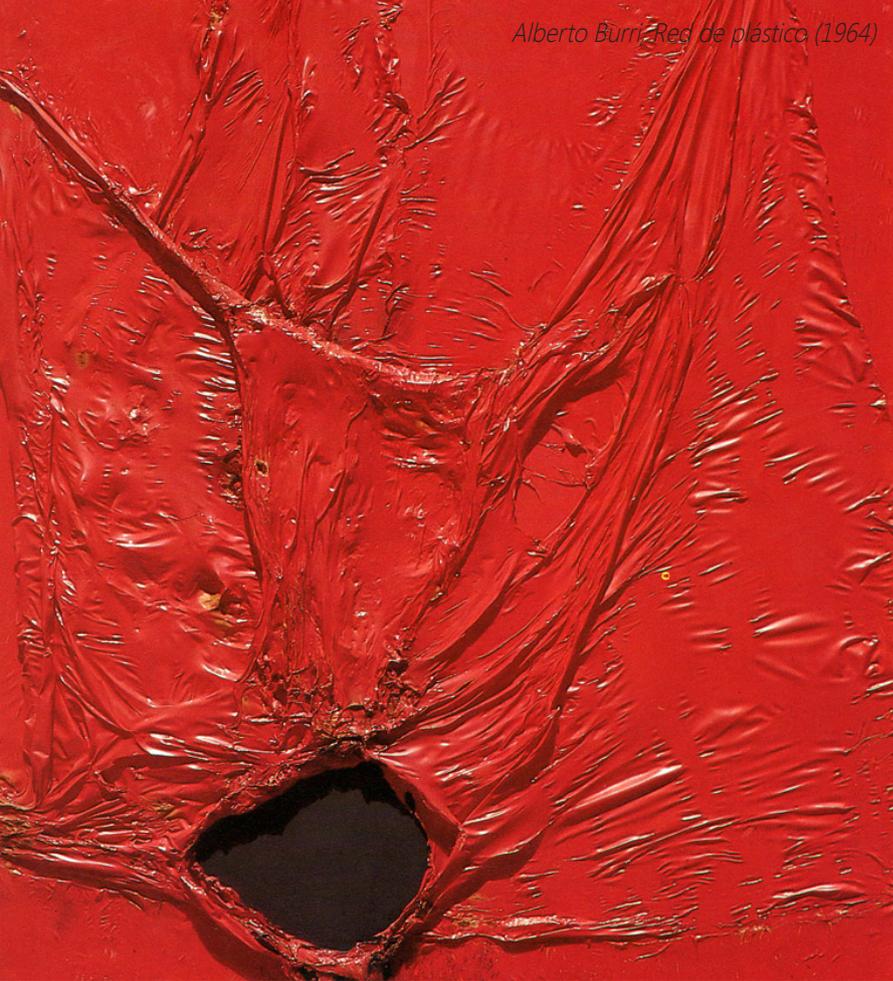
¿Cómo puede un artista

contemporáneo también dar riqueza sus obras, aunque sean de estilo fantástico, si no ha tenido la posibilidad de desarrollar la percepción detallada y profunda de la realidad?

Si incluso el poeta para plasmar la fuerza de la inspiración en sus composiciones, tiene que tener un perfecto conocimiento de la lengua, ¿cómo podría hacer de otro modo si su diccionario fuera de cien palabras?

Del mismo modo, ¿cómo puede un pintor crear con profundidad y fuerza si su diccionario visual es reducido a colores y formas abstractas nacidas por la imitación de algunos modelos del pasado o solo fruto de la fantasía?

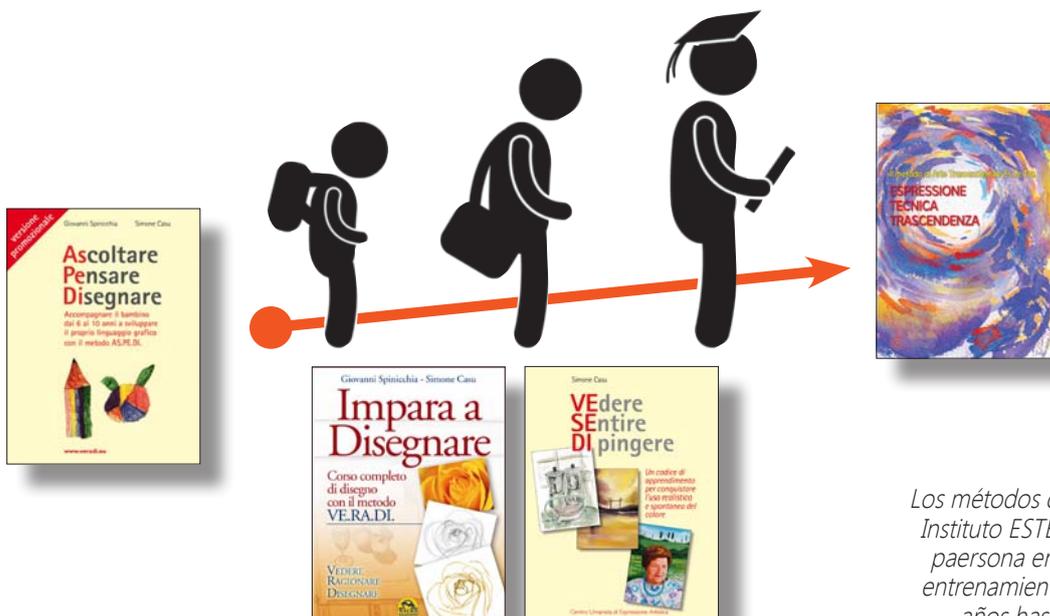
Alberto Burri, Red de plástico (1964)



Marcel Duchamp, Fuente (1917)

En la base del obrar del pintor y del dibujante es necesario que haya un gran ejercicio de copia del original tratando de reproducir exactamente lo que observa. Estos resultados se pueden alcanzar con facilidad como demostramos en los métodos por nosotros elaborados.

A la obtención de este objetivo técnico tiene que seguir otra fase educativa en que la percepción aguda y atenta del operador, empujada por la necesidad existencial de ir más allá de la exactitud de la forma y el color, tiene que ceder el paso a otras tipología perceptivas fruto de otro modo de poner la cabeza.



Los métodos de enseñanza del Instituto ESTETRA acompañan paersona en todo su ciclo de entrenamiento a partir de seis años hasta la edad adulta.

Esta nueva percepción es a la base del método ES.TE.TRA y la llamamos "percepción sutil."

Intentaré antes definir técnicamente que es la percepción sutil, que claramente debería ser experimentada para captar su naturaleza, para luego detenerme sobre el sentido existencial de esta mirada.

Si observamos nuestra mano por unos minutos en los mínimos detalles, nos experimentaremos un efecto zoom, o bien nuestro nivel de detalle aumentará hasta perdernos en los minúsculos pliegues de la piel.

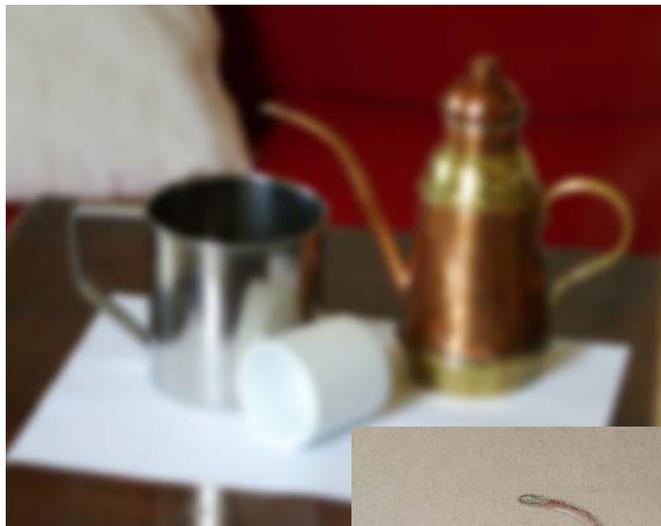
Si tenemos atención a nosotros mismos descubriremos que esta forma de percibir altera ligeramente la conciencia, o bien todas las otras operaciones simultáneas se rebajan y nuestra identificación con el objeto observado es total. Esta forma de atención simple nos relaja. Somos absorbidos por algo agradable y relajante y el resto no existe.

Notamos, además, que en una sola operación, nos fijamos en el detalle dedicando toda nuestra atención, no sólo dilata el espacio sino también el tiempo. El tiempo se ralentiza y el espacio se extiende, no en altura o ancho, sino en profundidad de detalle. Es una dilatación que sigue el eje "z."

¿Hasta dónde podríamos avanzar?

No vamos muy lejos si no disponemos de experiencia o de técnicas adecuadas, pero intuimos la posibilidad de entrar dentro de las cosas mientras al mismo tiempo entramos dentro de nosotros aumentando poco a poco, este "epoje", esta suspensión de nosotros mismos.

Si continuáramos en nuestra operación visual, también observando un objeto o un cuadro, llegaríamos a una fase de relaciones, o bien la vista y la mente, comienzan después de una fase de detalle, a difundirse, a ponerse sensibles a las periferias, un tipo de atención contemporánea que capta tanto al detalle como al conjunto en una mirada difusa.



En Percepción Sutil no importa los resultados estéticos que se construirán en la práctica, es la capacidad de ver más allá de la forma y la manera diaria habitual que puede llevar a los operadores a encontrar su propio camino personal y sorprendente de ver y representar el auténtico.

Si se flota de este modo del detalle al conjunto sin estar fijo en nadie de los dos elementos, comenzaremos a sentirnos atraído por algunas cosas antes que otras, o bien veremos que somos orientados por el placer visual, y una real forma de gozo orientará nuestra atención.

Lo que ocurre es parecido a cuando estamos en algunas situaciones de impasses, con un ligero aburrimiento. He aquí que comenzamos a mirar los detalles de las cosas. Hoy esta tensión nos empuja a mirar el móvil mil veces, pero en otros casos menos alterados, por ejemplo podríamos fijarnos en las hojas caídas a tierra en la búsqueda de algo que de nuevos motivos, de placer y sentido a esta observación.

Se dice que los artistas, sí son verdaderos, es en la búsqueda de este placer que los lleva a indagar más allá.

¿Si nuestra percepción es tarada al único reconocimiento por la supervivencia, como descrito anteriormente, como podemos justificar el mirar una persona por una hora?

Los novios si se lo pueden permitir, pero lo sentimos, no podemos hacerlo. Algo nos dice que es un problema, a menos que... a menos que no tengamos que retratarla. Es en éste detenernos a observar que se activa la percepción sutil y éste puede desarrollarse mirando nuestras manos, la corteza del árbol, una tacita sobre la mesa y con cada fenómeno perceptible de los ojos.

Ahora estamos en la parada del autobús y con un ligero aburrimiento, el fantástico ocio, nos lleva a mirarnos alrededor con mayor interés buscando algo que capture nuestra atención. Nos detenemos sobre las hojas caídas sobre la carretera, y nos fijamos.

Después de sólo un minuto, una hoja me dice: "Eh! ¿En qué tienes que fijarte? ¿Qué miras?" y el artista que es en nosotros le

contesta: "¡Y que eres guapísima y me he enamorado de ti!". "¡Pero tú estas fuera, yo soy una simple hoja!"

¿Qué mira el artista? ¿qué estamos buscando todavía en aquella hoja delante de nosotros?
¿Qué rodeamos para justificar un tiempo y una resolución de observación que va más allá del límite del simple reconocimiento?

¿Qué si no el espejo de nuestra alma?



Saliendo de aquella mecánica visión de reconocimiento o reproducción nos introducimos en la humana esencia de quien no mira sencillamente para ver el mundo sino **lo contempla.**

La contemplación es típicamente un movimiento del espíritu humano hacia lo sagrado, o sea, hacia la búsqueda de un sentido. Y un sentido que vaya más allá del objeto observado en cuyo más allá de la apariencia pueda de algún modo encontrarme yo mismo o parte de mí mismo.

Ésta es la percepción sutil que nos permite coger en la realidad visual la belleza y gracias a esta experiencia nos ponemos en contacto con lo sagrado por la vía estética.

Pero esto para el artista no es suficiente, él quiere más: el artista quiere reproducir esta belleza con su arte.

Esta necesidad existencial de trasladar la belleza a la obra de arte no tiene nada que ver con hacer la copia del original, no está copiando nada de la realidad porque ella ahora es tan transfigurada por nuestra alteración poética que trasciende el objeto mismo.

¿Qué es del objeto? El objeto es sencillamente un referente que como un espejo pueda reflejar el verdadero objeto de la contemplación que es lo sagrado.

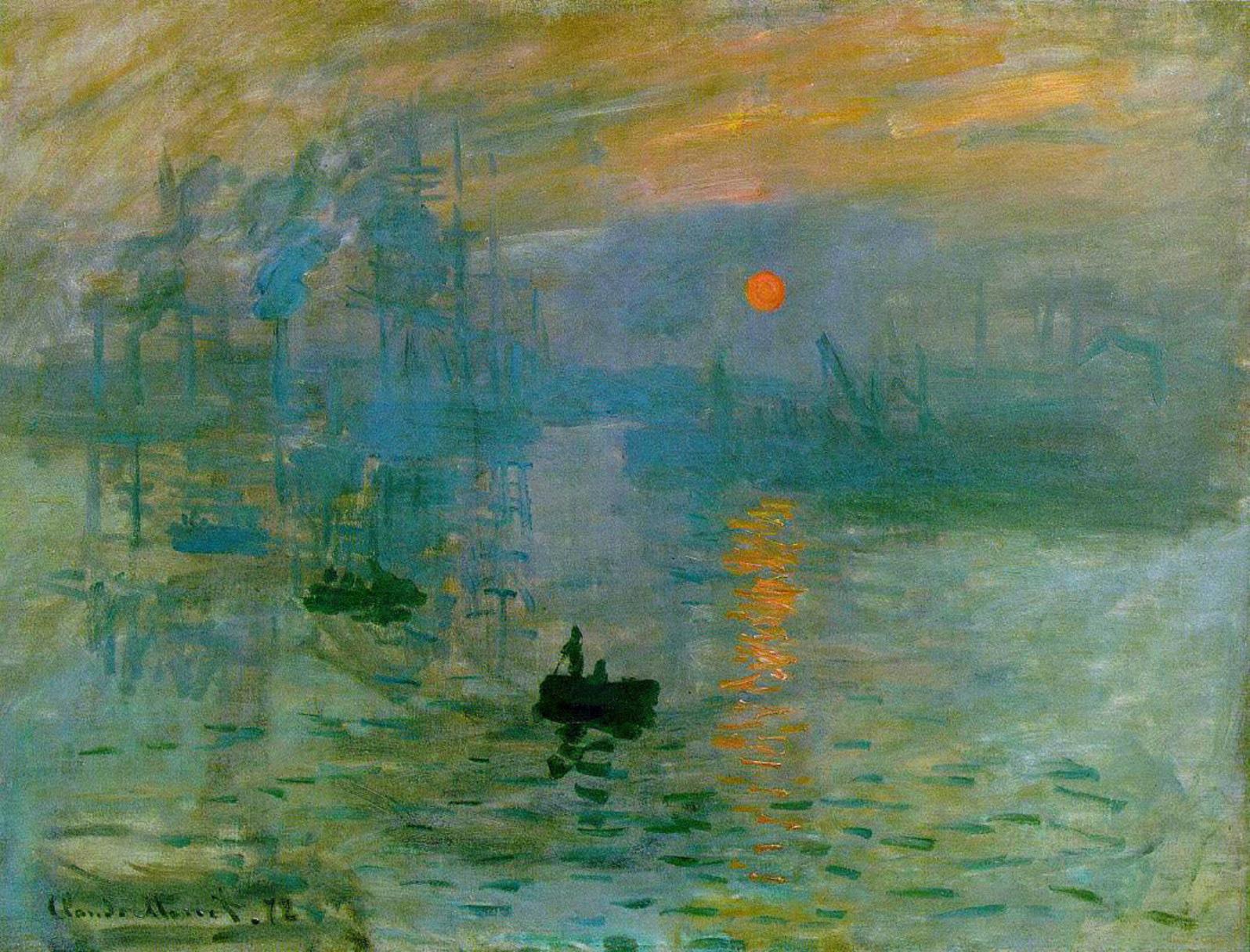
Difícilmente la necesidad del artesano es buscarse a si mismo en lo que hace, y no hablo de su ego sino de su esencia divina. La suya es una búsqueda funcional construida sobre una estética que corresponde a las formas de su época. El artesano es una artista colectivo y expresa muy bien un gusto y todo aquel paisaje cultural apropiado a su época. Hoy este papel es pasado al diseño industrial puesto que la mayor parte de las cosas son producidas industrialmente.

El artista trascendental cumple otra operación arriesgando sobre su piel no hallar el gusto de la época o hasta suscitar rechazo, escándalo o indiferencia porque lo que trata de satisfacer es existir en el modo más verdadero posible.

La percepción sutil es una puerta hacia el descubrimiento del ser, o bien de la esencia humana privada de su temporalidad y espacialidad, pero que paradójicamente es justo gracias a esta dimensión que a ella se puede agarrar.



*Giorgio Morandi
Bodegón (1936),
Mart, Rovereto*



Claude Monet, *Impression, soleil levant* (1872), Musée Marmottan, Le Havre

La realidad observada de este modo obsesionado por la búsqueda de la belleza divina humana, produce lo que la conciencia desea mucho, y es este **deseo creativo** por producir esta alteración del estado despierto normal.

Este estado alterado, definido por Silo **Conciencia Inspirada**, es provocado usando el canal visual por la percepción sutil en la estructura espacial luz-forma-color y utiliza la realidad objetal como punto de apoyo para el proceso creativo de alteración y traducción de los contenidos de conciencia.

Si el artista fuera capturado por la sola contemplación no tendría a ninguna necesidad de crear, le bastaría observar el original, pero él sabe que aquella "visión" de la realidad sólo puede

existir en su arte y es en efecto en la obra que se agrupa ahora la mayor parte de su atención.

En términos prácticos después de haber comprendido cómo reproducir exactamente la realidad dedicando horas de observación, ya aquellas estructuras espaciales forman parte de su mundo interior, son parte de su memoria, ha incorporado los vocablos de su diccionario visual.

Cuando, tan entrenado, mira el original él no necesita ya de tanto tiempo para tomar de él todos los aspectos formales. Si antes en un retrato ejecutado en sesenta minutos la mayoría del tiempo fue dedicado a mirar el objeto, ahora su atención se dirige sobre todo a la obra de arte.

El objeto de observación con que trata de sintonizarse es la obra de arte que está creando y la realidad del original se ha convertido en un pretexto para llegar a aquella alteración inspirada.

El proceso que vemos en Turner o Monet y tantos otros artistas siempre es el mismo: una primera fase de estudio dónde se hacen muchos intentos con aciertos y errores para copiar el original; una segunda dónde se poseen todas las capacidades para hacerlo; y una tercera fase dónde el artista se aleja poco a poco hasta que el modelo real casi se convierte en un recuerdo de la memoria.

La realidad que al principio se ha prestado para proyectar y reflejar su alma divina, ahora es transcendido hasta llegar a una nueva realidad que antes no existió. Queremos una realidad igualmente abjetal como aquella al que se refiere, puesto que un cuadro es materia, pero ahora aquella realidad copiada se ha liberado sobre la tela de todos los determinismos de la materia. Una nueva materia animada por el espíritu humano se convierte así en un precioso referente que media entre la tierra y los cielos, entre el profano y lo sagrado.



Fase primera de aprendizaje

Esta fase es menos documentada y esto genera un gran déficit de educación, ya que no muestran todas las etapas del proceso más accesible mediante la eliminación de los pasos en los que el artista muestra "humano" y accesible. Este modo de pensar es un legado de la visión del arte y del artista que ha creado el idealismo romántico. En esta revisión, sólo podemos mostrar una obra que ya muestra una cierta profesión y una incorporación de la técnica de la pintura realista y auténtico.

Joseph Mallord William Turner, El muelle de Calais (1803)



Fase segunda de incorporación

Joseph Mallord William Turner, Canale de la Giudecca (1840)



Fase tercera de superación

Joseph Mallord William Turner, La Salud (1840-45)

El arte como lenguaje del espíritu encarna la voluntad humana de trasladar al mundo terrenal las señales de lo sagrado manifestándolas en su activo impulso de vida.

El artista sabe bien que lo que contempla en la naturaleza y en las cosas no se puede transportar en la tela porque el espacio virtual del arte es una dimensión diferente de la de los fenómenos naturales. Si lo hiciera conseguiría el mismo efecto de quien mata un animal para ponerlo embalsamado en una vitrina. Si tratara de agarrar aquella imperceptible sensación, la perdería.

Y sobre esto me permito citar a Leonardo da Vinci traducido al italiano moderno:

Aquel movimiento que exprese de manera apropiada la situación psicológica de la persona, en la figura tiene que ser hecho con gran destreza y que sea inmediato que muestran gran implicación y energía, de otro modo esta representación la defino dos veces muerta, muerta porque es una ficción, y muerta otra vez cuando no muestra movimiento ni de la mente ni del cuerpo.
(294)



Leonardo Da Vinci, el dibujo preparatorio para la última cena conserva en el Museo de la Academia de Venecia

El artista trascendental tiene conciencia que el arte es verdadero no cuando trata de reproducir el original, y en tal caso es obvio que es una ficción ilusoria, sino cuando busca en si misma, en su esencia alcanzar la verdad.

El artista trascendental sabe que no se trata de ilustrar o representar una vivencia, no se trata de imitar la naturaleza, de dividir en dos tiempos el proceso creativo viviendo desde antes la experiencia de la belleza y luego tratar de reproducirla, porque esta no se puede retener y en el paso, si esta fuera la intención, se perdería.

El artista sabe que lo que ve no está en la naturaleza sino en su mente y está en su obra. Es sobre aquella superficie vacía parecida a su espacio de representación mental, que él mismo alma la materia de sentidos, liberada la los determinismos de la materia. Es en el pintar que efectivamente ocurre la fase más profunda de la alteración, es en el pintar que ocurre la verdadera contemplación. Ésta es una contemplación activa porque la mente contempla lo que ella misma produce en el momento creativo.

Estas obras no se pueden decir luego representaciones de lo sagrado sino, como dijo Pavel Florensky, "manifestaciones de lo divino aquí y ahora". De sus escritos leemos:

"En la creación artística el alma es levantada por el mundo terrenal y entra en el mundo celeste. Allí sin imágenes se alimenta de la contemplación de la existencia del mundo celeste, toca los eternos movimientos de las cosas y, impregnada y cargada de conocimiento vuelve al mundo terrenal. Y volviendo abajo por la misma vía llega a la frontera de lo mundano, donde su adquisición espiritual es invertida en imágenes simbólicas - las mismas que, fijándose, forman la obra de arte".

P. A. Florenskij, Las puertas regales. Ensayo sobre el icono, a cura de Elémir Zolla, 2007, Adelphi, p. 34.

La Percepción Sutil en el método ES.TE.TRA es pues, una fase fundamental del arte trascendental para llegar, por la observación del original, a una desestructuración de la normal percepción provocando un especial estado de conciencia que normalmente es definido de "trance."

El trance es un paso, un portal hacia la Conciencia Inspirada. Este estado de alteración encaminado gracias a la percepción sutil, se mantiene en ser y va desarrollandose en la creación de la obra donde trata de alcanzar el ápice del raptó.

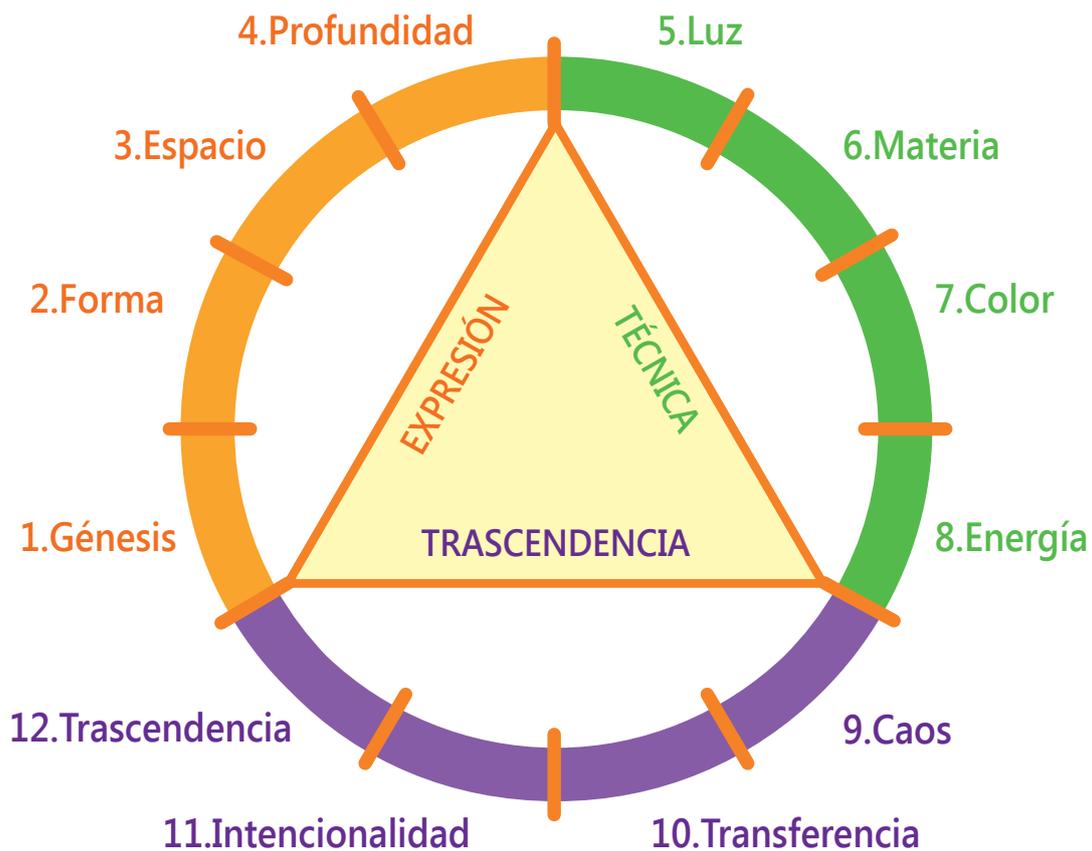
El operador construye su camino por el posicionamiento de estructuras espaciales, luz-forma-color, sobre la misma tela, que en aquel momento es una prótesis perfecta e inseparable de su espacio de representación interno, y es gracias a la modelización de este espacio mental sobre el cuadro, que alcanza el nivel más profundo de conexión con lo sagrado, por una vía imposible de prever y de programar en estado normal de conciencia.

El cuadro trascendental no se compone en la mente en un momento anterior a la creación ejecutiva, no pasa por la ideación, sino que el pintor es transportado por el mismo actuar, como un río en riada pide de existir y de manifestarse.

En ese punto la experiencia que él quiere repetir en el futuro, por el registro que tiene de ella en algunas divinas ocasiones, es de pintar en plena inspiración. Para hacerlo usa la realidad como puerta de entrada, por la percepción sutil, llega dentro él mismo y por la pintura construye aquella realidad mental - que sabemos cómo cada fantasía esta libre de los determinismos del

original - de modo tal que pueda vivir y manifestar lo sagrado, llenando no sólo de sentido su obra de arte, sino su entera existencia.

Gracias por la atención.



Camino dividido en pasos organizado en cuaternas método ES.TE.TRA. para el desarrollo de la espiritualidad en el arte.



Autor

Simone Casu. Estudiante de los procesos creativos en el arte, maestro de técnicas de aprendizaje basadas en la auto-educación.

Co-autor de libros sobre la metodología de base VE.RA.DI. (Ver, Razonar, Dibujar; www.veradi.eu). Autor del método de base SE.VE.PI. (Sentir, Ver, Pintar) y del método avanzado ES.TE.TRA. (Expresión, Técnica, Trascendencia; www.estetra.org).

Por más de veinte años, se ha comprometido a la difusión y la construcción interna y el desarrollo social del Nuevo Humanismo Universalista través de la acción social, la meditación y desarrollo personal.



El Instituto Internacional de Arte Trascendental toma nombre del acrónimo de su metodología didáctica: Expresión Técnica Trascendencia ES.TE.TRA.©

Se ocupa de la búsqueda y el desarrollo de los contenidos espirituales del arte y en el arte. Obra a nivel nacional e internacional dentro de la corriente de pensamiento y filosofía de vida del Nuevo Humanismo Universalista fundado por Mario Rodríguez Cobo, conocido como Silo.

Su espiritualidad se inspira en el El Mensaje de Silo que se expresa en todo el mundo y en particular en los muchos Parques de Estudio y Reflexión edificados en varios rincones del planeta.

Colabora a la red mundial de los Centros de Estudio a Humanista, C.E.H.

Sus propuestas son sobre todo educativas y se dirige a artistas y bachilleres en materias artísticas. También hay muchas actividades les abiertas a principiantes y a los amantes del arte.

El Instituto, en constante fase de desarrollo, es operativo del 2005 y ha instituido muchos seminarios y un curso anual. Actualmente sólo en Italia y en los países de lengua española.



La Sala de la meditación, en el Parque de Estudio y Reflexión de Attigliano en Umbria, Terni (www.parcoattigliano.it).

