



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

POSGRADO EN ARTES VISUALES

UNAM

“Símbolo y escultura, espacialidad común y encuentro con lo sagrado”

TESIS

que para obtener el grado de

Maestra en Artes Visuales
con orientación en Escultura

Presenta

BRENDA MARIANA MENDEZ GALLARDO

Director de Tesis: Lic. Javier Ruiloba

Junio de 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

INDICE.....

INTRODUCCION.....

CAPÍTULO I: EL ARTE DE LA ESCULTURA:

El espacio escultórico y su producción artística.....

1. La definición de escultura desde la práctica escultórica

1.1 El material en la escultura

1.2 La herramienta como instrumento de talla en piedra

2. El espacio escultórico como paisaje formal

2.1 El espacio y su relación con el tiempo

2.2 El espacio y la forma en la escultura moderna

2.3 El ejemplo del *Espacio Escultórico* de la UNAM

2.4 La *geometría* como lenguaje natural

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL:

Epistemología simbólica del arte.....

1. El ser de la obra de arte: epistemología de la obra artística

1.1 La necesidad de una criteriología para la producción artística contemporánea

1.1.1 El espacio y el tiempo como condiciones subyacentes de la obra en tanto presencia

1.1.2 La obra como apertura de mundo-contexto: el carácter referencial de la Escultura

1.1.3 La confusión en la equivalencia de la obra escultórica con el monumento

1.1.4 La verdad en el arte

2. Simbolización de la vida humana

2.1 El símbolo: lenguaje de presencia para hablar del hombre

2.1.1 La identidad de lo simbólico en contraposición a la imagen ilustrativa

2.1.2 El símbolo como presencia del misterio

2.2 El origen de la obra de arte: hacia una estética simbólica

2.2.1 La escultura como apertura del mundo simbólico

2.2.2 El arte no es ilustración, ornamento ni imagen

2.2.3 El espacio artístico como alternativa creativa de referencia significativa

2.2.4 El arte como “arte vivo”

3. El artista como transfigurador del mundo como obra

3.1 El artista como contemplador de la vida

3.1.1 La mirada artística, una mirada metanóica

3.1.2 El espacio artístico como tríptico

3.2 Un artista, un niño

3.2.1 El juego reflexivo en la obra de arte

3.2.2 La obra de arte como espacio lúdico

CAPITULO III: La obra de arte como espacio de encuentro con lo sagrado....

1. Lo sagrado como pregunta por el fundamento humano

1.1 El carácter simbólico del arte sacro

1.1.1 La relación entre arte y sacralidad

1.1.2 Un vistazo a la noción teológica de lo sagrado en el arte

1.2 La apertura humana como condición para el espacio sagrado

1.2.1 Lo sagrado como experiencia relacional

2. El hombre y el espacio sagrado

2.1 Sacralización del espacio

2.1.1 El espacio escultórico como espacio sagrado

3. Arte apofático: lenguaje contemporáneo para lo sagrado

3.1 El lenguaje apofático como lenguaje artístico

3.1.1 El lenguaje artístico: lenguaje profano para hablar de lo sagrado

3.1.2 Los binomios presencia/ausencia y afirmación/negación como formas apofáticas para la expresión de lo sagrado

3.2 Experiencia contemporánea del arte sacro, una narración desde el lenguaje apofático

3.2.1 El arte como discurso del misterio

3.2.2 El lenguaje de la negatividad como lenguaje contemporáneo para lo sagrado

CAPITULO IV: La obra de arte como espacio de reconocimiento de lo diverso y marginado.....

1. El arte como voz del olvido

1.1 Arte contemporáneo indígena: una reflexión desde el cuerpo marginado

1.1.1 El símbolo como voz del reconocimiento

1.1.2 El arte simbólico como discurso posible para el dolor humano

1.1.3 La memoria del dolor como memoria de la presencia

1.1.4 La obra de arte contemporánea como lugar para lo inefable del dolor

1.1.5 Frente al dolor humano, el carácter profético del arte

1.2 El arte como discurso de la alteridad

1.2.1 El riesgo de los discursos del “otro”: la posibilidad al melodrama

1.2.2 La sustracción del otro por el yo: la simulación de la alteridad

1.2.3 La restitución de la alteridad desde el discurso simbólico

1.2.4 El carácter ético del arte

2. El arte simbólico como memoria del cuerpo marginado

2.1 El arte de la memoria como arte de vida

2.1.1 “Un pueblo sin memoria, no es pueblo”: el autoreconocimiento a partir de la memoria marginada

2.1.2 El arte sacro como discurso de la memoria marginal: un arte desde la apofática

2.2 El cuerpo, su fragilidad y desfiguración: experiencia de vulnerabilidad para pronunciar lo sagrado

2.2.1 La marginalidad de la presencia de la vida, como espacio para la afirmación de lo sagrado

2.2.2 La espacialidad como reconocimiento de la presencia corporal

2.2.3 El carácter esperanzador de la obra de arte sacro

EXCURSOS: Reflexiones en torno a la obra plástica personal.....

CONCLUSIONES.....

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCION

La escultura, crea un sistema de referencias propio, basado en un vocabulario rico en sugerencias. Acudiendo a metáforas, metonimias y símbolos, la escultura entresaca posibilidades para variados matices y significados en torno a una realidad específica. El presente trabajo pretende, así, ser una demanda: la de promover un arte escultórico que reconstituya su mundo referencial simbólico, acorde con la vida de un hombre y una mujer que, en su tiempo específico, es indigente de sí mismo. Este trabajo reclama la necesidad del arte como vehículo para las preguntas contemporáneas del hombre-en-el-mundo.

Es innegable que una nueva sensibilidad ha nacido con nuestra época. Un arte en contacto con la vida, con las nuevas realidades, que transforman la percepción del mundo, lo cual no sólo es sugerente, sino humanamente necesario. Así, la necesidad de dotar al arte de vida se resuelve, en escultura, por ejemplo, a través de la forma. Es decir, la razón de la obra de arte es su propia esencia, esto es, su valor proviene de la capacidad de satisfacer una necesidad anímica, específicamente humana, basada en la apreciación sensible y reflexiva de las formas que la componen y que dan luz a las necesidades humanas. Arte, vida y forma quedan enlazados en una triada conceptual, eje sobre el que se desarrollará el argumento artístico de este trabajo.

Ahora bien, como eje nodal de esta reflexión, nos situaremos en la necesidad de conseguir justificar que para que la obra de arte tenga vida y produzca emociones, hay que regresar a la naturaleza. Pero no me refiero al aspecto físico de la naturaleza, exterior, superficial, sino a sus principios: lo cambiante, lo contingente, lo finito, lo vulnerable, la carencia, la necesidad, el dolor, lo marginal, lo diverso... lo otro. Así, con lo primero que nos topamos al relacionar *arte* con *naturaleza* es que, al igual que la naturaleza, el arte utiliza sus propias leyes. Estas leyes serán definidas como aquellas provenientes de la propia condición artística, en el caso de la escultura, del espacio en

sus tres dimensiones, de las leyes físicas y las materias telúricas como condición de su ser. El arte se convierte así en una especie de “segunda naturaleza”.

Pero en esta “segunda naturaleza” que es el arte, existe un segundo momento elemental: el lenguaje para expresar estas leyes que le son propias. Particularmente es en este nivel donde centraremos nuestra discusión en el presente trabajo, pues diagnósticamente, reconocemos que hoy, en nuestra sociedad “occidental” contemporánea, existe una deficiencia del medio expresivo, es decir, existe una pobreza de obras “artísticas” que materialicen ideas, creencias y condiciones humanas contemporáneas, hasta ahora defendidas, tal vez, sólo sobre el papel. Por lo anterior, propongo un esfuerzo reflexivo como acercamiento a nuevos planteamientos en torno a la creatividad humana y a la autonomía del arte, para generar alternativas formales, materiales, temáticas y lingüísticas que replanteen la pretensión misma de las producciones artísticas hoy en medio de nuestra sociedad, develando, primordialmente, nuestra condición de ser seres contingentes: hombres y mujeres caminando en el mundo.

De lo anterior se sigue el problema de ¿cómo comunicar y hacer comprensible la realidad de la actitud estética? Esto es, ¿qué lenguaje es el mejor, en tanto viable, para expresar más adecuadamente el devenir de la humanidad en su mundo? Un “arte vivo”¹ será la propuesta formal aquí enunciada, espacio creativo para *formas actuantes, incisivas, formas que valgan por sí mismas*, como valen las de la realidad. Formas que tengan configuración propia, formas contrapuestas a las inertes. Donde la escultura no será ni utilitaria, ni representativa, sino activa, invención plástica que se presenta en el acto creativo mismo, fruto de sinceras tentativas de la imaginación, actualizando la necesidad creativa y no valores heurísticos propios de una “voluntad de forma” o una “morfogénesis” específica. Así, el producto artístico es “expresión vital y rendimiento de la voluntad, precisamente en la medida en que el mismo proceso creativo se hace presente en la forma final, y porque no resulta de una tentativa heurística: Me parece imposible que quien produce una obra plástica con intención de “arte” pueda distraer su

¹ Cfr., Angel Ferrant, *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonio*. (Madrid: La balsa de la Medusa, 1997).

pensamiento de una idea fija, la de ver hecho aquello que constantemente vislumbra”². Así, en la escultura como obra plástica se expresa el pensamiento formal: “La misión de nuestras manos ha de consistir en evidenciar las estructuras imaginadas por el arquitecto que vive en nosotros”. Se trata de un arte de vida, activo, en tanto que es el hombre, con su creatividad (autora o espectadora), implicándose a sí mismo..., allí, en toda su radical existencia.

Ahora bien, el diagnóstico contemporáneo respecto a la falta de lenguajes específicos en el arte, que diluciden al hombre y lo impliquen en la vivencia de sí mismo, no sólo es un problema de la producción artística. También otros lenguajes tradicionalmente simbólicos, han perdido presencia, con respecto a este tema, en la sociedad contemporánea. Así, por ejemplo, en el pensamiento del último siglo, al parecer, ha muerto Dios, arrastrando consigo todo espacio de lo secreto, lo diferente, lo simbólico y lo misterioso; ha muerto algo más que Dios: ha muerto con él “lo divino” y la posibilidad de hablar de lo “otro” como una *presencia oculta*. La conciencia sobre el límite humano, la línea, la frontera que articula y diferencia vivos y muertos, mortales y divinos, ha desaparecido. La esponja que borró esa línea del horizonte nos ha colocado en un mundo sin horizonte de sentido. Este es nuestro destino: vivir en un mundo que celebra las exequias y la desaparición de “todo horizonte”³.

¿Qué sentido tiene, pues, en un mundo con estas características, seguir planteando la cuestión de lo simbólico?, ¿qué sentido tiene hablar y debatir sobre lo misterioso, lo secreto, lo oculto, lo inefable en un mundo que celebra, como emancipación ilustrada, la expulsión “liberadora” de éstos, a partir de sustituir las cosas por palabras, las sustancias por conceptos y, en última instancia, conceptos y palabras por imágenes y simulacros?

Entonces, el problema real que toca tratar en este trabajo es el lugar del símbolo en nuestra cultura contemporánea y la capacidad expresiva del arte entorno a éste. Hoy, el símbolo ha sido sustituido por la imagen, pérdida de la experiencia de *lo otro*. Es

² *Ibid* p. 94

³ Cfr. Eugenio Triás, *Lógica del límite*, (Barcelona: Ensayos/Destino, 1991), 268.

decir, existe en nuestro tiempo una suerte de “**crisis gramatical**”⁴, expresión para denominar el estancamiento de los lenguajes representacionales: diagnósticamente notamos un predominio de imágenes vacías de significación y contenido.

La propuesta será entonces describir los procesos narrativos, es decir, los lenguajes que hacen posible la expresión de la vivencia de lo simbólico, confrontándolos con los discursos de la imagen que, en nuestra cultura, promueven un simulacro de la *presencia*, esto es, la *presencia* como una *re-presentación*, un doble de ella, una *ilustración*. Anunciar la velación de la presencia a través de la imagen, implica la pérdida de su *gravidez*, dejando de lado la experiencia de *lo otro* como vivencia de contraste para lo que somos: simular la presencia significa atribuirle a ésta nuestros intereses propios, dejando de lado la posibilidad de que ella misma nos hable; velar la presencia significa no reconocer a *lo otro* como contraste, esto es, como espejo que nos refleja, a la vez, lo que somos; *vivir la presencia de lo otro* significa *vivir su presencia y la nuestra*. Esto es, el carácter simbólico que la imagen deja de lado, acentúa la simulación de la presencia de *lo otro* como re-presentación, soslayando la percepción de lo real, de la vida y su continuo juego de reconocimiento-autoreconocimiento. Así, con lo anterior subrayo una pérdida histórica de los modos de comprensión de lo simbólico en clave de lectura de lo ético (*el otro*) y lo sagrado (*lo Otro*) y su correspondiente lenguaje artístico.

Reconozco, por tanto, la necesidad de una criteriología funcional que nos describa lo que entendemos por “símbolo”, y su relación con el discurso artístico, dando voz a la experiencia de encuentro con *el otro*, inclusive con *lo Otro* (divinidad), expresión de lo fundamental en el hombre. Se trata entonces de analizar a la escultura como forma de expresión de la presencia humana y su necesaria relacionalidad con los otros hombres, con su mundo y la divinidad. La escultura como medio simbólico para la comprensión de los sujetos modernos en su condición natural limitada. La actual falta de criteriología se caracterizará como consecuencia de la falta de “adaptación” de los lenguajes simbólicos tradicionales: el arte y la religión. Así, nos topamos con que en un ambiente particularmente secularizado, lo que se pierde en los lenguajes tradicionales

⁴ Cfr. Lluís Duch, *Mito, interpretación y cultura*, (Barcelona: Herder, 1998), 480.

no es tanto lo sagrado, por ejemplo, sino la *representación religiosa* de ello. Esto es, los medios posibles para traer a la cuenta *lo otro* son sustituidos por meras ilustraciones que no nos hablan de ningún vestigio de la vida. Se trata de rastrear entonces, si es posible un lenguaje que nos haga accesible la experiencia de lo fundamentalmente humano: la necesidad de relación con *lo otro*, a partir del reconocimiento de nuestra condición limitada, vulnerable, dolorida, ausente, en búsqueda, de lo cual, posiblemente, sólo podemos hablar de ello de manera *sugerida, análoga, metafórica, simbólica*.

Lo “simbólico” es, como ya se dijo, el pretexto metodológico para hablar de la condición humana necesitada de un *otro* que justifique la vida como espacio creativo, de encuentro y realización. Lo sagrado es, por ejemplo, la forma simbólica ajustada o conforme al *limes* humano. Esto es, lo sagrado es un modo figurativo-simbólico del límite humano que abre la perspectiva del *arte* como principio de autoreconocimiento de ser *seres en relación con otro*. Así entonces, busco analizar la condición humana a través del lenguaje artístico contemporáneo, en clave de lectura simbólica en torno al límite humano, traduciendo este “límite” como “frontera”, es decir, *vínculo, referencia, dilucidación, perspectiva* entre dos realidades: el hombre y *lo otro*.

Para este acometido, sugiero la necesidad de estudiar al *símbolo*, como “vehículo” de expresión de la realidad divina en el arte sacro. Por esto, al símbolo lo entenderemos como *lenguaje de la trascendencia*: tiene la capacidad de ser exposición, en lo sensible, de nuestros atisbos del *Misterio*. Diríamos junto con Wittgenstein⁵ que el símbolo trata de hacer accesible lo inaccesible, apalabrar el silencio de lo inefable, dar cobijo a la trascendencia. El símbolo pretende unir lo roto y fracturado, echar un puente sobre lo separado y situado en dos ámbitos diversos, por eso es “frontera”, es relación, es encuentro que revela la presencia como otro, como divinidad.

Así, lo que propongo es un giro en la mirada. Un cambio de la procedencia del argumento: de lo secular a lo sagrado, de lo diverso a la identidad, de lo ajeno y extraño a lo propio, de lo marginal a lo reconocido, de lo limitado a lo fronterizo. Se trata

⁵ Cfr. Wittgenstein Ludwig, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, (Barcelona: Paidós, ICE), 1992.

entonces de expresar la manera en cómo hemos de retomar todas aquellas experiencias humanas que, desde lo desterrado, lo carente, lo ausente incluso, apuntan a la experiencia de lo presente como símbolo, encuentro del sujeto contemporáneo consigo mismo en referencia a la presencia de *lo otro*, siempre diferente, siempre diverso. *Lo otro*, como totalmente diverso a “mi”, se revela entonces como *fundamental*, porque ello me interpela, me contrasta y muestra mi identidad, lo que soy o no soy. Así entonces, la correlación límite-símbolo resulta del reconocimiento que el hombre hace de sí frente a *lo otro* como alteridad, diferencia, distancia ontológica.

Este cambio en el argumento implicará el desarrollo de una propuesta que apunte a la producción de un “arte del límite”, un arte de lo simbólico que recree un viejo proyecto: replantear qué son la música, la poesía, la pintura o la escultura, para en el fondo preguntar por el lugar que en estas prácticas ocupa el símbolo como experiencia fundamental del hombre consigo mismo, con su mundo y la divinidad. Entonces se trata de un arte que pregunte por la realidad última que pudiera dar acabamiento a la condición limitada del hombre y la mujer.

De lo anterior se sigue el afirmar que la pregunta por lo sagrado en la escultura concentra en sí misma la pregunta por las condiciones del aparecer de lo otro y de las formas o categorías en que ello aparece. Así, lo sagrado será entendido en este trabajo como lo que “se repliega en sí mismo”. El “arte de lo sagrado” muestra en sí mismo el carácter y la naturaleza del cerco del aparecer, quedando formado, figurado y configurado a través de las diferentes expresiones artísticas. Por esto, reitero que preguntar si aún se puede hablar de “arte sacro” en la actualidad no se refiere a una cuestión teórica, sino vivencial y artística.

Sin duda, ante este reto de tipo “artístico-antropológico”, una de las problemáticas que constantemente enfrentaremos es la falta de fuentes contemporáneas sobre este tema. Tradicionalmente la expresión “arte sacro” como “arte simbólico” (para hablar de nuestro factor *lo Otro*), está muy en relación con épocas pasadas (v.g. arte sacro bizantino, arte sacro renacentista, arte sacro virreinal... ¿arte sacro “contemporáneo”?), dejando nuestro tiempo sin real comprensión de lo sagrado

en el arte. Por tanto, esta investigación partirá esencialmente de la reflexión personal, por una razón sencilla: hay muy poco material publicado en lengua castellana que hable del tema en relación con el sujeto contemporáneo moderno. La unidad teórica y experiencial, entre lo sagrado y lo artístico es hoy, escasa o nula. La apuesta, entonces, es la siguiente: cuestionarnos y reflexionar en torno a lo que hoy pudiésemos comprender por “arte”, su relación con *lo sagrado* (lo otro como “divinidad”), así como con *lo ético* (la relacionalidad con los otros hombres y mujeres), para ubicar al arte como un *lenguaje* que hable contemporáneamente de la vida humana y su búsqueda de fundamento.

Entonces, la hipótesis del presente trabajo es: la producción artística que el hombre occidental de hoy necesita, es una producción basada en el lenguaje simbólico, el cual sitúa al arte como un rostro del hombre, esto es, pura revelación del hombre y de su vivencia de la necesidad de relacionarse con *otro*. El arte se devela como *mostración* o, mejor dicho, como espacio de encuentro con *lo otro*, trayendo a la cuenta, revelando, mostrando, la presencia de cada hombre y mujer en su condición humana de ser límite, inacabamiento, búsqueda de realización a partir del complemento que resulta *el otro*.

El método que usaré será el fenomenológico heideggeriano como herramienta investigativa para una justificación fundamental del ser del hombre como manifestación de la necesidad de ser-se. Dicha herramienta nos conducirá a la caracterización del arte como presencia, manifestación, símbolo de nuestro ser en el mundo. Así, la escultura como obra simbólica, será el advenimiento del hombre frente a sí, descentrándolo de su seguridad y lanzándolo hacia un encuentro con lo que no es él: su mundo, los otros o la divinidad. De aquí que la escultura simbólica nos remita a la demanda de ser una suerte de obra sagrada, en tanto revelación de trascendencia puesto que refiere alteridad (*otro*) por la que el hombre se concibe en búsqueda de realización. El arte simbólico será el pretexto para poder presentar a un hombre frente a sí, desnudo de toda pre-conceptualización, norma, dogma institucional, para que hable su presencia: el arte es predicación, expresión, manifestación de la tierra, fundamento, siempre buscado y anhelado como fuente de sentido.

Este trabajo estará dividido en cuatro capítulos. El *primer capítulo* llamado “El arte de la Escultura: el espacio escultórico y su producción artística”, se centrará en caracterizar al *espacio*, como la condición formal, temática y técnica de la escultura en general, pero muy particularmente de la propuesta contemporánea de la misma. Por esto, el estudio del lenguaje plástico a través de los materiales, las herramientas y la labor del escultor se volverán fundamentales para explotar el carácter espacial de la escultura que, en último término revelará la condición espacial, eminente también, del ser humano. Esta propuesta la veremos reflejada en ejemplos escultóricos, principalmente enunciados desde la tradición mexicana, tales como la corriente del “geometrismo mexicano” que verá su remanente posterior en el *Espacio Escultórico* de la UNAM.

El *segundo capítulo* intitulado “Epistemología simbólica del arte”, pretende hacer una reflexión general del arte como un “arte de vida”, donde la obra es entendida como aquella que instaura la presencia de mi *yo* frente al mundo. La *escultura*, particularmente, será referente del mundo humano que le es significativo a cada hombre. Así, el papel del artista es como el de un niño que sabe mirar la vida a través de sus símbolos, los cuales hacen evidente la presencia de *otro* que nos rememora nuestra subjetividad a partir de la vivencia de alteridad. Esto es, el *otro* nos descubre como diferentes de él, reconociéndonos entonces como hombres y mujeres que vamos y venimos en el mundo, enfrentando nuestro carácter temporal, limitado, indigente de alternativas que nos otorguen la posibilidad de realizarnos y completarnos.

El *tercer capítulo*, “La obra de arte como espacio de encuentro con lo sagrado”, abordará la relación que existe entre el arte y la sugerencia de *lo otro* como *divinidad*. Así, la primer parte de este capítulo se centrará en los datos que la fenomenología religiosa y la teoría del arte nos otorgan para descubrir a la obra artística como espacio sagrado, principalmente a partir de la noción de *apofática* como lenguaje negativo para la afirmación, afirmación que se expresa temática y formalmente como carente, ausente y vulnerable del ser humano. Por tanto, la *apofática* será expuesta como recurso expresivo del arte contemporáneo.

Finalmente, el *cuarto capítulo*, “La obra de arte como espacio de reconocimiento de lo diverso y marginado”, pretende generar una síntesis entre la propuesta artística de corte simbólico descrita en el segundo capítulo, y la sugerencia de ésta al mundo de lo misterioso y lo sagrado por medio del lenguaje apofático, expuesta en el tercer capítulo. Esta síntesis se logrará a partir de la propuesta de *lo otro* como presencia de demás seres que habitan en el mundo, esto es, otros “yo´s” que se pronuncian humanamente a la búsqueda de sentido de su existencia. Por esto, el discurso de *el otro*, será, en este capítulo, el vehículo para hablar de una expresión artística que parte del tema de la marginalidad, la exclusión y la negación a los sectores denominados “diversos”, manifestación de la alteridad en medio de nosotros. Esta negación, afirmada y reconocida en el arte, será propiamente el fundamento para el desarrollo de un arte apofático de la alteridad, en tanto un arte profético que denuncia la marginación de *lo otro*. Este tipo de expresión artística pretende ser la voz que afirme el silencio de la diversidad marginada, pretende ser una voz simbólica que descubra un mundo valioso para nuestra autorrealización humana.

Además, al finalizar, existirá una suerte de *apéndice*, llamada “Excursos: Reflexiones en torno a la obra plástica personal” la cual, como su nombre lo indica, pretenderá recoger las reflexiones que guiaron o que se desprendieron de mi obra personal realizada tanto en madera como en mármol. La obra escultórica presentada, entonces, será el pretendido resultado de la síntesis entre mis inquietudes teóricas y la apuesta plástica lograda como expresión formal para hablar de la condición humana vulnerada, abierta a la presencia de lo sagrado como misterio esperanzador para la vida.

Como se puede notar, este será un recorrido en torno a la experiencia simbólica a partir de la síntesis entre el pensamiento filosófico, la práctica artística y la experiencia simbólico-teológica que los estudios me han proporcionado. De lo anterior se sigue que mi pretensión en esta investigación no se centre sólo en un asunto o una preocupación teórica, sino, sobre todo, en una preocupación práctica originada en mi propia persona concentrada por tender un puente entre los tres saberes del espíritu humano: arte, principalmente la escultura, filosofía y teología. Así, a la vez de plantear el esfuerzo por

generar una síntesis interdisciplinar, este trabajo estará ilustrado por una serie de imágenes que guíen visualmente el argumento aquí formulado, citadas muchas de ellas a pie de página como un recurso explicativo y justificativo de las reflexiones aquí presentadas.

CAPÍTULO I

EL ARTE DE LA ESCULTURA:

El espacio escultórico y su producción artística

Para comenzar con este primer capítulo, vale la pena partir propiamente del problema que en esta tesis nos aqueja: qué ha de ser la escultura desde la vivencia de los sujetos contemporáneos marcados por la experiencia de la extrema finitud de su existencia, vulnerada por las guerras y la marginación y cómo desde ésta condición se descubre a lo sagrado como fundamento necesario para la existencia.

Y es que las experiencias humanas, más aún, ésta experiencia en torno a lo sagrado a partir del reconocimiento de nuestra condición vulnerable, son sujetas a ser comunicadas, expresadas, por medio de un sin número de lenguajes que no necesariamente agotan lo profundo de la experiencia misma. Por esto, los lenguajes que se han utilizado para hablar de ambas experiencias se caracterizan por ser lenguajes simbólicos, utilizados, primordialmente, en ámbitos como los de la religión o el arte. Así, nos topamos con que desde antaño el hombre ha tenido la necesidad de expresarse de alguna manera, siendo el arte una de las formas más ricas para ello.

Mamut encontrado en Tübingen. Foto de la Revista Spiegel, Junio 2007



Ahora bien, dentro del arte, la escultura resulta ser el más antiguo de los lenguajes producidos. Sus primeras manifestaciones aparecen hace unos 30,000 años⁶ en forma de figurillas femeninas, por ejemplo, tratadas de un modo fuertemente expresionista, sugiriendo, entre otros significados, la experiencia de la fertilidad, la sexualidad, el nacimiento, lo cíclico, el movimiento, la vida. Es decir, la escultura resulta importante para nosotros en esta tesis no sólo como la disciplina que hemos “profesionalizado” con una maestría, sino como vehiculo de expresión humana que ya estudios como los de la antropología, la sociología antropológica, la historia e inclusive la religión, han evidenciado como fundamental para adentrarse a la reflexión en torno al hombre, su relación con el mundo y sus creencias más profundas en torno a lo divino.

Ahora bien, contrariamente al pintor que trabajaba sobre una superficie plana, el escultor utiliza tres dimensiones y se propone el dominio de la forma desarrollándose en el espacio. Y es precisamente esta condición del espacio la que hace, a su vez, evidente la escultura, condición que es fundamental para el reconocimiento de lo que el hombre es, pues éste no puede entenderse sino como un ser con capacidad de reconocerse a sí mismo, topándose, primeramente, con esta condición más elemental que es su ser espacial, determinación a su vez de cada una de sus experiencias. Entonces, la escultura resulta importante desde un carácter *histórico* (es la primera de las artes), *expresivo* (es lenguaje que comunica las experiencias más humanas) y *ontológico* (ella expone la condición última del hombre: su ser espacial, espacialidad en

⁶ Aunque es importante mencionar que hace tan sólo unos meses se encontró en Tübingen, sur de Alemania, en la cueva de Vogelherd, una figurilla que data de hace 35 000 años, lo cual significa que es la escultura completa más antigua encontrada hasta nuestros días. Se trata de una representación de un mamut, de aproximadamente algo menos de 4 centímetros de altura y unos 7,5 gramos de peso. Esta figura es la más antigua plásticas hallada hasta ahora, la primer figura conservada en forma completa. La época a la que pertenece esta figurilla, que los arqueólogos denominan Aurignacio-Perigordiano, parte del Paleolítico, durante la última Edad de Hielo, que va del 40.000 al 14.000 a. de C. Ella marca el surgimiento no sólo de las primeras artes plásticas, sino también de un amplio desarrollo cultural. Cfr. *Revista Spiegel*, Alemania, 20 de Junio 2007.

la que el hombre se reconoce “ahí”, existiendo). La suma de estos tres elementos es lo que nos llevará a afirmar a la escultura como arte, esto es, un objeto producido por el hombre, que en el producir en el objeto acabado, descubre, a su vez lo que el hombre mismo es, dentro de un espacio caracterizado (representado) históricamente pero también naturalmente, experiencias ambas que encuentran expresión en la obra escultórica.

Así, el primer tópico a desmenuzar de este gran problema es el tema propiamente de la escultura. La escultura, desde su definición innegable de espacialidad y volumen, nos abre el campo para analizarla no sólo como un objeto físico, sino también subjetivo; es decir, del hombre que desde su presencia temporal (limitada y finita), percibe y representa el mundo que le rodea. Entonces espacio y tiempo se unen subjetivamente, donde la escultura toma un valor referencial y de transformación del paisaje del sujeto que la experimenta.

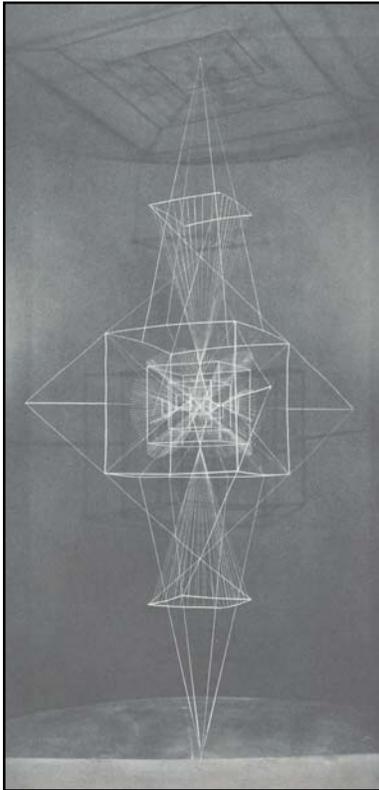
«Escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie», proclamó en 1949 el filósofo Theodor W. Adorno⁷. De este modo brutal denunciaba la aún más bárbara fractura producida en el mundo occidental en los años centrales del siglo XX. Los campos de exterminio ponían dramáticamente de manifiesto la magnitud de una tragedia, de un horrible drama humano que llevaba consigo el rechazo de los civilizados principios de la ilustración, piedra angular sobre la que se apoyaba todo el edificio de la modernidad. Es un período difícil tanto para Europa como para Estados Unidos, pero no sólo para ellos. Es un momento histórico en el que todo lo que se daba por cierto parecía haberse quebrado, todo había cambiado. Es, en palabras de Valeriano Bozal, «el tiempo del estupor»⁸.

Así, parecía que después de Auschwitz o Buchenwald, después de Hiroshima y Nagasaki, era imposible simplemente seguir adelante. Aunque la vida volvía a brotar, era imposible simplemente retomar la tradición como si sólo se hubiese interrumpido (Fig. 1). La belleza o el goce estético, la concepción de cada una de las disciplinas

⁷Theodor W. Adorno, «Kulturkritik und Gesellschaft», en *Prismen*, (Berlín: Suhrkamp, 1961), p. 31.

⁸ Valeriano Bozal, *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*, (Madrid: Siruela, 2004).

artísticas, tampoco sería ya igual. El “arte”, entendido desde la más rancia pureza académica como desde la más audaz utopía vanguardista, no parecía tener cabida en un mundo que había hablado no sólo de *arte degenerado*, sino también de razas inferiores; en un mundo que había utilizado su más refinada inteligencia para la destrucción, para luchas fratricidas que habían dejado parte del mundo como una *tabula rasa*.



(Fig. 1)
Ricard LIPPOLD, «Variation» No. 7:
Full Moon, 1950,
Níquel Cromado y Estaño, 10 in⁹.

Es así que este capítulo se centrará principalmente en anotar algunas características tradicionales que han definido elementalmente a la escultura y cómo la escultura moderna reinterpretará desde la experiencia contemporánea de los sujetos, sus valores antaño preestablecidos.

⁹ El nuevo arte explica la necesidad de imágenes que simbolicen tanto al destierro de los héroes que antes protagonizaban los cuadros, pero también se destierran simplemente las narraciones, las descripciones figurativas que habían conformado todo el arte anterior. Roto también el mito de la experimentación formal, de la militancia de la modernidad, se quedan desvirtuados los propósitos transformadores del mundo de las vanguardias anteriores al conflicto. Por tanto ¿Qué sentido tiene ahora el arte? ¿Cuál podría ser su propósito en un mundo tan diferente a aquel anterior, lleno de optimismo, entre la *belle époque* y los felices veinte, en el que se había producido el gran *boom* de la modernidad como metáfora de un futuro mejor?

1. La definición de escultura desde la práctica escultórica

Sydney Geist en 1961 se quejaba: «Parece que hoy *todo objeto* puede llamarse escultura». Para definir poco más adelante a la escultura como «Una figuración con una presencia, algo que pertenece a un viejo linaje, que se aprende siempre de la escultura anterior»¹⁰. Sin embargo, y a pesar de las advertencias, Rosalind Krauss escribe casi veinte años después, en 1979: «En los últimos diez años, se ha utilizado el término “escultura” para referirse a cosas bastante sorprendentes...Aparentemente, no hay nada que pueda proporcionar a tal variedad de experiencias el derecho a reclamar su pertenencia a algún tipo de categoría escultórica. A menos, claro está, que convirtamos dicha categoría en algo infinitamente maleable»¹¹. Hemos entrado así en lo que podríamos llamar la escultura en su «condición negativa».

La condición negativa en la que cae la escultura consiste en que, tras afianzarse la pintura en sólidas teorías, todo «lo que no es» pintura se puede denominar «escultura», ya que dicha convención ha resultado ser «algo infinitamente maleable». Si Greenberg y otros críticos, como Michael Fried, fueron capaces de definir qué es pintura, los artistas que no quisieron hacer sólo pintura plana aplicando los pigmentos sobre una tela que acaba en unos bordes nítidos tuvieron que redefinir por sí mismos las nuevas convenciones de ese antiguo género que ya jamás se identificará sólo con las blancas estatuas del pasado. Esta re-definición de la escultura y sus valores se realizará en un doble campo: en el de la práctica artística, creando obras, y en el de la teoría, publicando incisivos artículos en revistas, como la neoyorquina *Artforum*, donde escribieron artistas como Donald Judo, Sol LeWitt, Robert Smithson, Robert Morris, en el rubro de los movimientos escultóricos europeos, pero sobre todo norteamericanos desarrollados en los ya desde los 50's, los cuales influirán de sobre manera en la posterior producción latinoamericana, principalmente en México con el movimiento del *Geometrismo Mexicano*¹².

¹⁰ Sydney GEIST, « Escultura y otros problemas», recogido en Herschel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, (Torrejón de Ardoz: Akal, 1995), p. 620. El artículo original fue publicado en *Scarp*, n.º 3, (Nueva York: 20 de enero de 1961), p. 4.

¹¹ Rosalind E. Krauss, «Sculpture in the Expanding Field», *October*, n.º 8, (Nueva York: primavera de 1979); reproducido en español en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, (Madrid: Alianza, 1996), p. 289.

¹² En la primera mitad de los años cincuenta puede advertirse en México la presencia de una tendencia definida de arte geométrico,

Así, en México, en una época en que las búsquedas de la Escuela Mexicana de



Pintura parecían agotadas y eran pocos los creadores que pugnaban por el cambio, autores como Mathias Goeritz y más tarde Felguerez, Vicente Rojo, Kasuya Sakai, Helen Escobedo, Arnaldo Coen, Raúl Herrera, y Fernando González Gortazar, materializaron el propósito de obras que sirvieran como referentes urbanos y que en sí mismos sugirieran ser espacios inagotables que recuperasen la dualidad entre el arte prehispánico y los hallazgos de la modernidad. Entonces, la abstracción por medio de formas geométricas, se amoldaría a la necesidad de encontrar razgos “universales”

reconocidos para momentos históricos tan separados, pero tan cercanos en su capacidad de hablar del hombre en su condición espacio-temporal y su necesidad de referencias simbólicas.

Ahora bien, en un afán de concretar el comienzo del “geometrismo” en México y la nueva estrategia artística de la escultura urbana, podríamos ubicar a las *Torres de Satélite*¹³ como el primer intento de ello¹⁴.

diferenciable como tal en el mosaico de opciones del momento. Y su consolidación como una especie – en realidad, mas bien un grupo sin grupo – es un fenómeno que corresponde a fines de la década de los 70's y a la década siguiente.

¹³ Las Torres de Satélite se localizan en una glorieta en medio de una de las vialidades más transitadas de la zona metropolitana de la Ciudad de México, el Anillo Periférico. En su ubicación, amenazada constantemente por el ruido de los coches y la contaminación visual de cientos de anuncios espectaculares que rodean la vía rápida, las Torres de Satélite actúan como un silencio, como un espacio del arte dedicado a la emoción en medio de la conmoción del mundo moderno y así es como fueron planeadas por sus autores, dos de las personalidades más influyentes de la arquitectura mexicana del siglo XX, Luis Barragán y Mathias Goeritz. Estas torres fueron ideadas desde un principio para ser el símbolo del fraccionamiento Ciudad Satélite, por sí mismo una afirmación de la confianza en el futuro de México tras los planes de desarrollo estabilizador efectuados desde los primeros años de la Segunda Guerra Mundial que posicionaron en dos décadas a la nación, como uno de los países con mayor crecimiento de la época, el llamado “milagro mexicano”. De esa manera Goeritz y Barragán, propusieron en un principio siete prismas verticales que posteriormente fueron reducidos a cinco por razones económicas y conceptuales, al representar de esta manera una enorme mano, un momento para el espíritu en medio del caos de tráfico, una mano en oración, una mirada hacia el cielo, hacia lo superior. A lo lejos las torres son vistas como un gran monumento, al estar en ellas nos damos cuenta que es un espacio, que es la arquitectura emocional de Mathias Goeritz, los colores primarios contrastan con el cielo y reflejan transmutada la luz del sol, son a la vez torres, atlantes, prismas para verse a alta velocidad, una composición abstracta de la Bauhaus, la primera obra del minimalismo a escala urbana en el mundo.



Mathias Goeritz y Luis Barragán, *Torres de Satélite*, México: 1957-1958

Así por ejemplo, el constante interés de Goeritz en torno a la construcción de torres es inagotable. Este constante interés quizás se debió a la popularidad de dicho tema a través de los siglos, quizás también por la eminente sensibilidad de Goeritz con temas relacionados con lo sagrado, lo metafísico y las fuerzas físicas que nos conectan y arraigan con lo circundante de nuestro mundo. Goeritz buscaba las tonalidades de su tiempo en la historia del arte mundial. El principio de la historia de la escultura urbana en México, está marcado, entonces, a partir de la producción artística de este autor, por la necesidad de referir y adornar los espacios. Por esto, indudablemente la reflexión de la espacialidad, va ligada eminentemente al desarrollo de propuestas como las de Mathias Goeritz en nuestro siglo y en nuestro país.

La torre, con su verticalidad y su cercanía al cielo, sigue siendo, hasta nuestros días, un detalle indispensable para marcar la espacialidad. El grupo escultórico de las *Torres de Satélite*, está compuesto por cinco elementos apartados del mundo ruidoso y caótico, las torres se transforman en los objetos ideales para la meditación, la cual, varía según la posición del espectador. Entonces, lo característico de las *Torres de Satélite* es el intento de crear un nuevo tipo de torre, dinámico, cual necesario para la

¹⁴ Las *Torres de Satélite* caracterizan el inicio monumental de la escultura urbana, sin embargo, no hay que perder de vista que ya antes de estas torres, Goeritz construyó el *Animal del Pedregal*, en el Fraccionamiento Jardines del Pedregal, Cd. de México, en 1951, como el primer ejemplo datado de escultura urbana a escala menor. Cfr. VVAA, *Los ecos de Mathias Goeritz. Catálogo de exposición*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso e Instituto de Investigaciones estéticas, 1972.

época en la que fueron creadas. Además, podemos decir que el proyecto de las torres resumen la propuesta que seguirá posteriormente el geometrismo y urbanismo en México: la prolongación en el espacio tridimensional de unas estructuras geométricas básicas. Triángulo, cuadrado y círculo, explorados en su tiempo por los suprematistas, constructivistas y diseñadores del Bauhaus, figuras que aún siguen encerrando posibilidades infinitas y de dominio de la fuerza expresiva¹⁵.

Ahora bien, a partir de estos ejemplos, nos adentraremos a la definición de la escultura a partir de la práctica artística de la segunda mitad del siglo XX. Y con lo primero con lo que nos topamos es con la jerarquía tácita de los valores plásticos, la cual arrastró desde sus inicios, el lastre excesivo de la materia y el rancio aroma de lo funerario. En nuestro lenguaje, hasta que Felibiano en sus *Principios de Arquitectura*, editado en 1676, consolidó el término latino «escultura»¹⁶, se sentó la base terminológica para que dicha palabra encerrase conceptualmente todas las actividades manuales e intelectuales posibles, desde las más menudas y fragmentarias hasta las más totalizadoras. Así, hoy podemos considerar que la talla, el modelado, la fundición, la glíptica, la orfebrería, las artes del fuego, la manipulación de los más diversos materiales, y todo aquello que ronda el mundo de la plástica volumétrica no son simple imaginería, o estatuaria, sino partes integrantes de un concepto más ambicioso que es la *escultura*.

Entonces, un escultor se mueve entre problemas muy diferentes a los del pintor. El escultor se ocupa principalmente de asuntos relacionados con el peso, el volumen, el vacío, la escala, el espacio, la atmósfera y el entorno¹⁷. Por tanto, no se puede explicar la existencia de la escultura, sin esa vida previa de la que parte la observación del escultor acerca del mundo al ras de suelo, al ras de piedra, de roca, de tronco, al ras de lo racional a la vez que de lo instintivo también. En definitiva, en el campo de lo sensorialmente táctil. En el terreno del escultor la magia es corpórea, aportada no por

¹⁵ Es bien importante decir que gracias al esfuerzo del artista alemán, Mathias Goeritz, las formas Geométricas en México adquirieron un nuevo significado, ya que, en un país famoso por su riqueza cultural y plástica, la sensibilidad artística de sus habitantes se vio transformada por la posibilidad de asimilar ideas nuevas sin perder su propio rostro.

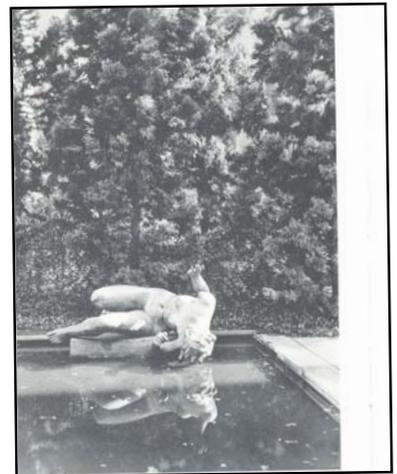
¹⁶ Al escultor se le ha llamado en la tradición, y no casualmente: imaginero, talla, tallista, cantero, cantería, marmolista, labra, bronceista, maestro fundidor, moldeador, vaciador, sacador de puntos, estatuaria. Todos estos términos, tan viejos y nobles, son profundamente menestrales.

¹⁷ Cfr. Javier Sauras, *La escultura y el oficio de escultor*. (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003).

una imagen plana de extraordinaria ilusión pictórica, sino desprendida del objeto material e incluso irradiante del espacio circundante en que la obra escultórica está emplazada¹⁸.

“A la vez es triste y frecuente ver que una gran cantidad de profesionales del arte no sólo no renuevan sus hallazgos que les dan fama y dinero, sino que se encasillan en ellos y de ellos se precian, ofreciendo el inaudito espectáculo de vanagloriarse de una parálisis intelectual y estética”¹⁹. Por lo anterior, la responsabilidad del escultor debería ser la de reflexionar y tratar de entender en profundidad el sentido de su quehacer como una encuentro con lo profundo de su condición expresiva formal, más allá de lo rutinario y superficial, única forma de justificar su obra y de garantizar la autenticidad de su propia vida. El escultor debe buscar la fuerza expresiva en su obra que logre comunicar por medio de la sencillez, la delicadeza, la contención, un mensaje cargado de significados. No conviene buscar en la obra el mero “efectismo”, porque saldría superficialidad; no conviene tampoco la búsqueda de la perfección únicamente formal o técnica, porque generaría una obra fría y acartonada.

Ndamos cuenta que la escultura ha suscitado durante siglos definiciones sin número; muchas complementarias y algunas antagónicas, pero que esgrimen múltiples aspectos instrumentales, o intentan formular mecanismos técnicos, a favor de la valoración objetiva de las formas, que servirá como clave para su aprecio estético. Así, hasta hoy podemos afirmar de la escultura ser un conjunto poliédrico de conceptos, definidos o no, y de aspiraciones, pero que toman forma sólo en la materia, esto es, en aquello que ocupa un lugar en el espacio y se instaura según una dimensión, una forma y un material específico.



Aristide Maillol. *The River*, 1939-43, Lead, L.

7 ½ ft.

(Fig. 2)

¹⁸ *Ge-stell*: armazón que hace salir de lo oculto. Cfr. Martin Heidegger, “La pregunta por la técnica” en *Conferencias y artículos*. Trad. E. Barjau. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, p. 22.

¹⁹ *Op. Cit.*, Javier Sauras, *La escultura...* p. 18.

1.1 El material en la escultura

El carácter expresivo de la obra escultórica no se alcanza sino a través del material que ella misma es a la mano. Es decir, la obra escultórica en su condición espacial lo es en tanto que posee una materia, pero esta materia no es una condición informe, sino que ella, en el trabajo escultórico, es utilizada precisamente para que, dándole forma, adquiriera este carácter expresivo que ya enunciábamos previamente.

Así, los materiales que emplea responden de manera muy variada a las intenciones expresivas, en esto consiste su lenguaje plástico, en expresar, por cada uno de sus medios formales y materiales el tema, la intención, la fuerza y sobre todo la experiencia que hacen de la escultura una obra artística. Esto es lo que obliga al artista a construir la imagen de las experiencias, y sus sensaciones, visualizadas por él en *llenos y vacíos*, buscando un equivalente de la realidad a través de la sugestión artística.

Por lo anterior, he escogido a la piedra como el material que me guiará en esta argumentación, debido no sólo a la dedicación que ella me ha empleado en el taller de talla en los últimos tres años, sino sobre todo, por las posibilidades expresivas que ella me permite. Su peso, dureza, fragilidad a la vez, la rudeza en su trabajo y el aprendizaje de un sin número de métodos y sus respectivas herramientas para su talla, me traen a la cuenta el tema de la escultura precisamente como el producto de un esfuerzo no sólo físico (que indudablemente representa la talla en piedra), sino sobre todo, reflexivo y valorativo en torno a las técnicas y herramientas mejores según el proyecto formal y simbólico buscado.

La escultura, de su innegable materialidad, extrae algunas de sus mayores cualidades tectónicas, que le acompañan desde la noche mágica ancestral: la serenidad estática, la perdurabilidad, la inmutabilidad, la rotundidad. Pero además de estos elementos físicos, aparecen un sin fin de elementos subjetivos aunados a su

condición material: muchas veces la escultura aparece como un objeto cuya masa, y más aún sus vacíos, son espacios destinados a portar el espíritu del hombre.

En este sentido, el alma se resiste a desaparecer, a ausentarse; los espacios ausentes parecen esperar el regreso del espíritu, de albergarlo porque quizá nunca se haya ido. Estar o no estar llenas de la presencia del autor, orienta la sensación de que la obra, ya deshabitada, está esperando claramente el regreso del artista, o bien de la idea espiritual que la inspiró, que siempre tiene algo de sobrenatural, incluso en esta época en que se ha desacralizado el arte de manera rimbombante. Así, la mutabilidad o la transformación de la misma materia serían lo permanente, lo perenne, lo inagotable en la escultura. Esta mutabilidad no material refleja, a su vez, la condición subjetiva del hombre: la permanente movilidad de la subjetividad constitutiva del ser humano, que se empeña en frenar o amortiguar, pero que permite que la vida se establezca un continuo *azar*. Quizá el gran fracaso de la escultura y la fuente de toda su belleza estén fundados en ese su impotente esfuerzo por hacer duradero lo fugaz²⁰.

Junto con el tema del material en la escultura, aparece paralelo el tema del trabajo de dicho material. “El azar, la gracia y la frescura del golpe inmediato hacen el resto, unidos, claro está, a la sabiduría del escultor, pero muchas veces el resultado es deleznable. (...) Lo más frecuente es, una vez elegida o recibida la propuesta de un tema, realizar dibujos en diferente grado de aproximación el motivo de la obra. Después conviene realizar un proyecto abocetado o maqueta en algún material de fácil manipulación: cera, madera blanda, plomo, cartón, piedra, etc. O bien arcilla, así como moldes y positivos en escayola”²¹.

²⁰ Cabe mencionar a Alexander Calder y sus “móviles” que cuestionan la condición estable y permanente de la obra escultórica. Sin embargo, mientras que la escultura esté caracterizada por lo estable y permanente, por más que se enmarque en un discurso de la crítica que enaltece su novedad, movilidad e inestabilidad, la escultura es constitutivamente material, y por tal motivo, ocupa un lugar en el espacio. Así también, algunos jóvenes artistas, que a principios de los años 60 se encontraban descontentos con la tiranía que ejercía el expresionismo abstracto, recurren a la representación de objetos cotidianos, pero no los tratan como modelos de bodegones, sino en una interpretación neo-dadaísta que se conocerá con el nombre de «pop art». Estos objetos aunque están «pintados», poseen un volumen y una materialidad ciertos, que los aleja de la pintura para convertirse en «esculturas».

²¹ *Op. Cit.*, Javier Sauras, **La escultura...** p. 73 y 74.

(Fig. 3)



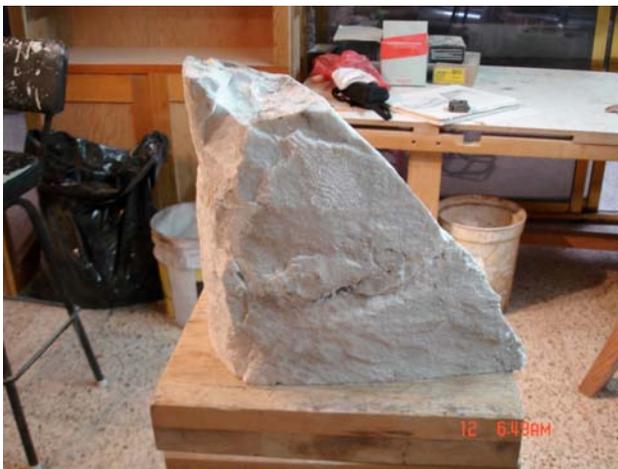
Henry Moore, Reclining Figure
boceto. 24 1/2"x31" ed. 50¹

“Hablar de la materia y de los materiales adecuados para la escultura no se debe hacer en frío, sin perder la visión principal, que es su adecuación a la escultura”²². Por esto, hablar de la resistencia y la dureza de la piedra son determinantes para la escultura, desde el punto de vista del oficio, para elegir el material a

trabajar. Unas piedras se adaptan mejor que otras a determinadas formas y permiten labores de detalle o bien sólo trabajo de masas sintético. Hay que saber que el temple de las herramientas determina la facilidad o dificultad para la labra de las piedras, así como se debe considerar la capacidad de la roca para resistir los cambios de temperatura ambiental, la erosión del viento, el agua o el hielo. Incluso una misma piedra puede tener comportamientos muy distintos según la zona de la cantera en que haya sido extraída, pues unos bloques salen con diferentes características que otros.

(fig. 4)

Piedra mármol bego en bruto antes de ser tallado²³



Es muy importante descubrir a tiempo, antes de comenzar a labrar y desbastar los “pelos”, o grietas lineales internas, a veces muy ocultas en la roca, que nos pueden frustrar por completo el proyecto (Fig. 4). Los llamados “pelos”, en especial en el mármol, se descubren por dos procedimientos: mojando y golpeado para apreciar el sonido del bloque. Se moja el bloque con agua abundante y se suele poder apreciar sus formas y vetas, así se descubren las grietas, cuando son evidentes, pero a veces las aguas y diferentes coloraciones de la roca pueden impedir detectar las grietas con facilidad. El sonido es inequívoco, pues golpeando con

²² *Ibidem*, p. 74.

²³ Es magnífico encontrar bloques para labrar que estén sanos, pero muchas veces aparecen en ellos problemas que pueden frustrar nuestro trabajo. Suelen fallar por no ser compactos de modo uniforme, sobre todo algunos mármoles y muchas calizas, que, en partes muy próximas de llegan a disgregarse de manera distinta. A veces aparecen exfoliaciones y zonas agujeradas, que quizá podamos rellenar con alguna pasta para repararlas.

sequedad el bloque con una herramienta de acero, el sonido que éste nos devuelve, sirve para descubrir los daños internos de la piedra. Si el mármol suena “campanil” es casi seguro que está sano, pero si suena de manera sorda y apagada, es porque esconde alguna grieta. Cuando la pieza de piedra tiene un “pelo” conviene sustituirla, porque no suele tener arreglo, pues muchas veces, una vez rota, se pega con resina de epoxi, y al labrarla salen grietas por otras zonas próximas, o rompe mal y se disgrega²⁴.

El estado de las piedras puede ser grave por males causados por agentes naturales como la humedad, la sequedad, el hielo, la erosión del viento, el salitre, etc (fig. 5), pero también por maltratos y accidentes que la piedra sufra durante su “vida”. Esos males se manifiestan en exfoliaciones de capas de roca, picaduras, disgregaciones en arena, costras, lajas, etc.

Además, los diferentes contaminantes urbanos ejercen una labor destructora importante en el material. Pero también los contaminantes naturales tales como los hongos, los líquenes, las bacterias y microorganismos generan disgregaciones y porosidad en las piedras. Hoy existen medios químicos para tratar con cierto éxito los males de las rocas y detener el avance de su deterioro.

Ahora bien, siguiendo la clasificación que Sauras hace²⁶ las piedras en escultura suelen dividirse tradicionalmente en dos grupos: piedras blandas y piedras duras. Separación que parece simplista, pero que no lo es, ya que según sean estas de uno u

(Fig. 5)

Piedra mármol bego en bruto antes de ser tallado²⁵



²⁴ *Op. Cit.*, Javier Sauras, *La escultura...* p. 76 y 77.

²⁵ En otras ocasiones el mármol forma algunas concreciones muy duras en su masa, en forma de conchas o nódulos, así como geodas cristalizadas, que habrá que aprender a trabajar, bien extrayéndolas y reparando el hueco con un mastico, puliendo, etc.

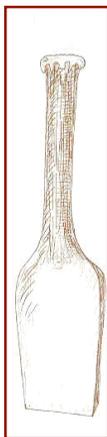
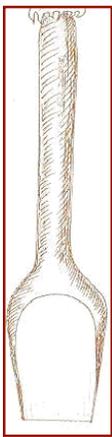
²⁶ Cfr., Javier Sauras, *La escultura...*

otro tipo serán también las herramientas. Hay piedras blandas que pueden ser trabajadas con cuchillas y leznas, mientras que otras muy duras, con la diorita no pueden labrarse con utillaje normal, sino con piezas de aceros especiales, aleados con vanadio y molibdeno, o con diamantes industriales, y su pulimento se realiza con abrasivos de corindón y polvo de la misma piedra.

El escultor habrá de utilizar para su labra las distintas características del material, y, por tanto, las posibilidades plásticas variarán mucho según el material utilizado.

1.2 La herramienta como instrumento de talla en piedra

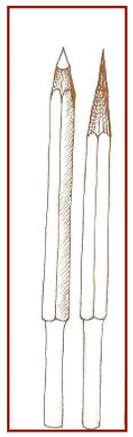
Si el tema del material en la escultura fue determinante para enunciar el lenguaje plástico de ésta en su aporte expresivo, el tema de la herramienta con la que se trabaja dicho material resulta fundamental también, como medio para la producción final llamada “escultura”. El material determinará el uso específico de cierta herramienta, pero también, la intensión, el tema y las mismas condiciones de infraestructura con las que el escultor cuente (el espacio de trabajo, su amplitud y sus condiciones de seguridad, ruido y ventilación; el uso o no de maquinas como compresoras de aire, herramientas eléctricas de corte, taladros; el costo de las herramientas y la maestría en como dichos instrumentos sean usados por el escultor).



Escafilador o rompedor²⁷

Exceptuando la valiosa ayuda de la maquinaria (como el corte por chorro de agua, el láser, las maquinas como herramientas eléctricas, etc.), los instrumentos para tallar piedra siguen siendo tan sencillos como figuraron las primeras herramientas y artilugios de hierro y de acero forjado de la antigüedad.

Punteros para compresor



²⁷ En este momento introduciré ilustraciones y dibujos tomados de *Op. Cit.* Javier Sauras, *La escultura...*

En escultura de mármol y piedras duras no se utiliza simplemente la percusión directa de un instrumento en forma de pico, sino los golpes de diversas mazas sobre punteros de acero o gradinas que arrancan trozos de piedra. La percusión se ejerce sobre un puntero para desbastar con una maceta cuyo peso suele oscilar entre el uno y cuarto y los dos kilos. Existen también para desbastar grandes fragmentos de piedra, en el caso de que no haya riesgo de quitar demasiada cantidad, unos cinceles de corte romo, que se suelen llamar rompedores, que arrancan trozos considerables de piedra de un solo golpe²⁸.

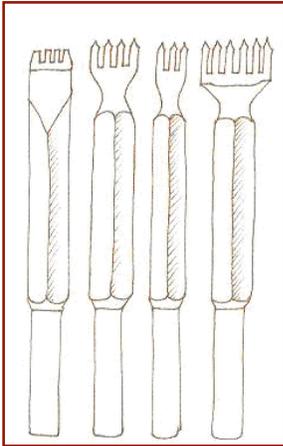
Es bien importante hacer notar el correcto uso de la herramienta. Por ejemplo, el uso de cinceles debe ser perpendicular a la piedra, para procurar el desbaste de trozos grandes, pero a la vez, evitar anclar el puntero a la piedra y no permitir que la herramienta se atore o provoque una herida profunda a la piedra que sea difícil de desaparecer incluso en la etapa del pulimiento de la misma. El cincel se "...utiliza en sentido más oblicuo para ordenar superficies y arrancar trozos más pequeños, con la seguridad de que el material no se va a resentir o agrietar en las zonas cercanas al punto de percusión, que suele estar a veces ya estallado, lo que en el mármol sobre todo se nota afectando la uniformidad de la superficie del material, porque deja ese punto pulverulento y, luego, no se ve cristalino tras el pulido"²⁹.

El uso de gradinas se realiza también con golpes en sentido oblicuo. Las zonas de la piedra estalladas y heridas por los golpes del puntero pueden ser suprimidas con un trabajo de gradina y cincel, o bien generando una textura rugosa con el uso del cincel de dientes o con el mismo puntero, pero la elección de uno u otro recurso dependerá de la elección y criterio estético de cada escultor.

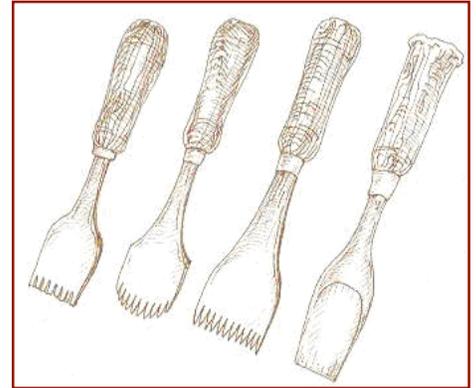
²⁸ *Ibidem*, p. 121

²⁹ *Ibid.*

Gradinas diferentes para compresor³⁰

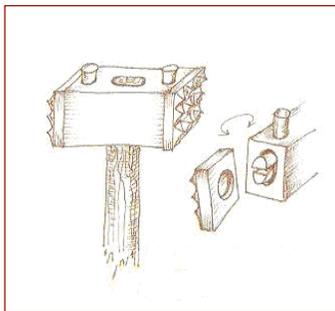


Así, los cinceles sirven para desbastar, marcar planos e, incluso, para alisar y en el caso de las piedras blandas para dar el tratamiento final, pues no precisan abrasivos muchas de ellas. Sirven para toda clase de acabados y suavizado del encuentro entre

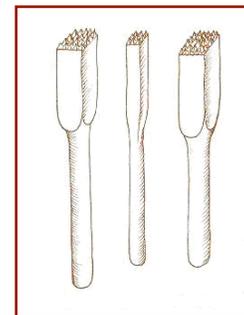
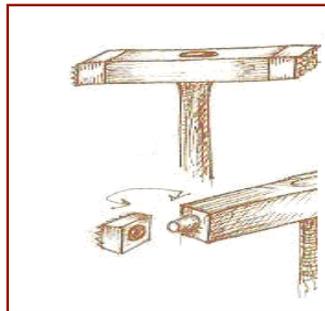


Gubias para piedra: de peine, de peine curvada, recta de «grano de cebada» y recta

planos, ángulos, retoques de elementos muy recortados o perfilados, afinamiento de contornos y trazado rotundo de curvas o líneas rectas, para borrar los surcos de los dientes o rayaduras de punteros y gradinas, ordenar las superficies cóncavas.

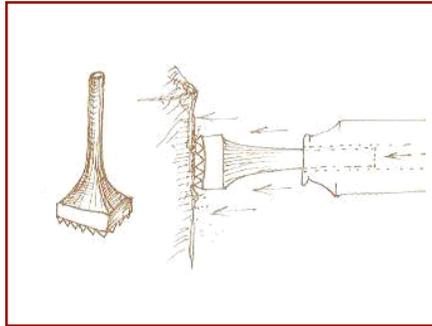
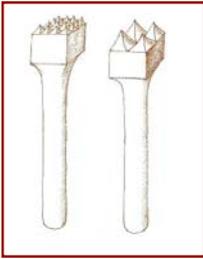


Bujarda moderna de cabezas intercambiables



Martellina

³⁰ La gradina de tres dientes es muy útil para alisar planos muy irregulares. En el uso de todas estas herramientas hay que cuidar de no ponerlas nunca perpendiculares a la piedra, sino inclinadas en ángulo de unos 30 a 45 grados, porque sino no tienen salida, y por ello se puede romper mal la piedra o quebrarse la herramienta.



Bailarín y martillo neumático

Finalmente, cuando el escultor llega a la fase del acabado de la piedra, suele ir trabajando las superficies con el uso de gradinas y cinceles, pero dando paso también al uso del esmeril (en el caso de que se decida por el uso de la máquina), de las limas, escofinas y diversos abrasivos que permitan desaparecer los surcos y señales de trabajo rudo sobre la superficie de la piedra. Será el diverso uso de herramientas, lo que le permitirá al escultor la diversidad, a su vez, de texturas en la superficie de la piedra.



Taller de Brancusi

Finalmente el acabado y el pulimento es una parte muy importante pero también laboriosa debido al tiempo y minucia que ello implica. En casi todas las variedades de escultura se utiliza el polvo de las misma piedra o lijas que dependiendo el grano y dureza de su textura, posibilitan, mediante la frotación con agua, alisar la superficie hasta llegar al brillo de la misma.

2. El espacio escultórico como paisaje formal



Robert Smithson's, *Floating Island*³¹

(Fig. 6)

Estamos constantemente sumergidos en el espacio que le da sitio a nuestros “paisajes”. Pero sólo podemos verdaderamente hablar de “paisajes” en la medida en que exista una “trabazón” entre la diversidad de elementos que habitan un mismo espacio. Los elementos aparecen enlazados entre sí, percibidos entonces como un todo por nosotros (Fig. 6)

Pero ¿Qué les otorga esa “trabazón” cuando en último término son objetos, cada uno, incluyéndome a mí, en el espacio, independientes entre sí? Obviamente esta relación o “trabazón” no es física, ya que en cualquier lugar todo árbol se halla fuertemente unido al suelo, sin que por esto signifique la noción de “paisaje” aquí pretendida. La trabazón la hemos de buscar más allá de la mera unión física. “Paisaje” designa un “lugar” de referencia, por esto, el sentido completo del concepto paisaje se obtiene cuando ese conjunto de elementos de diversa índole están trabados en una coexistencia *misteriosa*. Es decir, a un motivo secreto que habla de lo más íntimo de las cosas, lo reservado, lo subjetivo, aquello abierto a ser interpretado: sólo hay paisaje cuando hay interpretación y ésta es siempre subjetiva, reservada para el sujeto que se descubre también, ahí, en medio, capaz de asignar significado al espacio percibido que le afecta en su auto concepción en un lugar específico.

Por esto, el paisaje se refiere a lo otro, como aquello fuera de nosotros, que nos rodea pero que concierne muy directamente al individuo en tanto que le determina su condición espacial, entonces su condición de existente. Así, el paisaje “no es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones, sentimientos que

³¹ Vivimos en un mundo en el que nos hallamos rodeados de objetos, construcciones, ambientes. Habitamos en lugares muy diversos en los que nos encontramos rodados por multitud de escenarios diferentes en los que desarrollamos actividades vitales.

elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes en el que habitamos³². Entonces, la noción de paisaje nos abre la puerta para interpretar al espacio más allá de su pura connotación física, ella es, además, radicalmente subjetiva, pues habla del hombre que se relaciona con su mundo a partir de sus percepciones.

2.1 El espacio y su relación con el tiempo

El espacio es el medio físico en el que coinciden el espectador y el objeto de su contemplación visual y percepción táctil que es la obra de arte. Así, “entiendo por espacio escultórico las relaciones plásticas y espaciales que definen un momento de la existencia personal e iluminan el campo de nuestras aspiraciones [...] Un espacio vacío no tiene dimensión visual ni significado, estos aparecen cuando se introduce un objeto o una línea [...] Si una roca es escultura, también lo es el espacio entre varias rocas y el que hay entre la roca y el hombre. Incluso la comunicación entre ambos es escultura. Pienso que es el escultor quien ordena y anima el espacio aportándole significado³³. Así, al hablar de espacio en escultura, también debemos de hablar de tiempo, pues la presencia escultórica nos remite a la presencia de instantes del sujeto concatenados en la sintaxis que este otorga a su relación con la obra y que ésta, a su vez, le retribuye significándolo humanamente, haciéndole visible su condición humana de existente, presente, ahí, contemplando.

De la relación espacio temporal que se sigue de la obra, deviene el tema de las formas espaciales como aquellas que denotan el movimiento y la presencia en una escultura. Las formas y su relación el volumen son fundamentales en el lenguaje plástico escultórico en tanto que son el intermedio entre el mundo técnico del ser humano y el mundo orgánico de la obra como producción que se inserta en el hábitat, en la naturaleza. Así, los aspectos de la incidencia de la luz y el color sobre cualquier propósito compositivo, los tonos dominantes, la oscuridad, la penumbra, los agujeros y demás elementos presentes en la masa escultórica son efectivamente motivo de

³² Javier Maderuelo, *El paisaje. Génesis de un concepto*. (Madrid: Adaba Editores, 2005).

³³ Isamu Noguchi en *Op. Cit.* Javier Sauras, *La escultura...* p 269.

aprecio de un trabajo y una técnica del escultor pero también de una espiritualización que el escultor logra en diálogo con el material. Es este carácter “espiritual” que le añade al trabajo la sutileza expresiva en cada una de sus formas, haciendo de la talla un trabajo plástico; es decir, una producción no rígida que habla formalmente de una composición según criterios de ritmos que aportan claridad y vida al resultado creativo, bajo normas y tendencias que palpitan en las creencias y visiones de una persona o todo un pueblo, que pueden ser discutibles, pero que, el momento mismo de encuentro con la obra, indudablemente le hablan al espectador. Por tal motivo, la composición plástica de la obra está animada por el aliento de vida, evitando la monotonía y el cansancio de las formas. Constante movimiento, secuencia, pureza en las líneas, rectitud en lo recto, oblicuidad en las curvilíneas. Éste es el carácter contundente de la escultura, más, de la que en los últimos años ha querido rescatar a la geometría como el carácter más elemental de lo natural, aquello que nos conecta con los antiguos discursos de lo primitivo.

2.2 El espacio y la forma en la escultura en la escultura moderna

Desde los orígenes de la historia, la especie humana ha especulado tanto acerca del espacio que ocupa en la tierra, como acerca del tiempo sobre el que construye su existencia. Particularmente, el tiempo ha sido, y es de hecho, una de las cuestiones centrales de la filosofía y de la ciencia, ya que va asociado intrínsecamente a nuestra secuencia biológica que, agotada, acaba inexorablemente en la muerte. Comprender el tiempo, por tanto, es comprender la vida, incluso Más Allá si nos atenemos a las especulaciones con las que proyectamos los deseos de perdurabilidad, ya sea en el mundo, ya fuera de él. Por eso la eternidad resuena en los esquemas de todas las religiones y, también, invade incluso el campo de la ciencia, tanto de la ciencia ficción como del arte.

De siempre, pero ahora más que nunca, el saber ha incorporado esquemas temporales complejos que se contraponen al discurrir biológico de la pura linealidad y unidireccionalidad. El tiempo ya no sólo ordena los acontecimientos en esa secuencia

vectorial del pasado, presente y futuro, momentos en los que los seres vivos se desarrollan de manera cíclica dentro de un espacio específico en el cual se nace, crece y se muere; por su parte en el *Land Art*, como se verá más adelante, el momento presente se riza, se pliega, se dobla y se bifurca, cuando éste no se detiene, creando espacios no euclidianos paralelos al que se habita de manera ordinaria.

Ahora bien, en 1967 R. Smithson escribió un decisivo artículo en el que proponía la reintegración de los conceptos de “tiempo” y “espacio” en el discurso sobre la obra de arte, especialmente a partir de la propuesta del *Land Art*, considerando el espacio más allá de su determinación física, haciéndolo una escultura, un paisaje en el que se funden lo natural y lo artificial, relación armoniosa entre el sujeto y la naturaleza en el momento en el que la *forma* misma aparece como la articulación privilegiada entre espacio y tiempo³⁴.



Robert Smithson's, *Spiral Jetty*, 1970³⁵
(Fig. 7)

Según R. Smithson, los hundimientos de tierra, las fallas, los deslizamientos, las fracturas, los plegamientos no se producen únicamente de manera natural, sino que anuncian ya una correspondencia entre las mismas fallas de la naturaleza con aquellas que se producen en la mente humana; es decir, nuestro lenguaje es fragmentación y proyección del mundo real. Las certezas del discurso didáctico se sienten atraídas dentro de un discurso poético³⁶ (fig, 7).

³⁴ Cfr. Anna María Guasch. *El arte último del S. XX. Del Posminimalismo a lo multicultural*. (Madrid: Alianza Forma, 2000), en donde hace una reflexión del arte contemporáneo según la relación espacio y tiempo a partir de la categoría “lugar” el cual surge a partir de la presencia de la escultura en un espacio que antes no era reconocido y pasado por alto. El lugar como conciencia del espacio a partir de la presencia escultórica, la cual, transforma el panorama de los sujetos inmersos en el mismo.

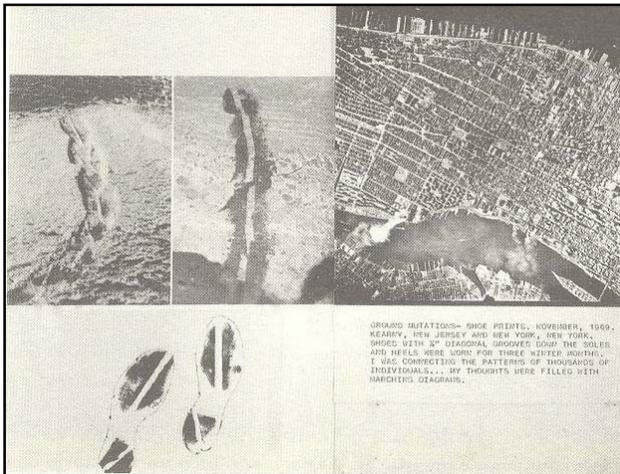
³⁵ Comúnmente se identifica al *Land Art* con la naturaleza, como si este movimiento hubiese brotado como salvaguarda de ella. Esta creencia, tan extendida como incorrecta, interpreta las obras del *Land Art* como esculturas hechas de puertas afuera, es decir, en el exterior, afuera de los espacios culturalmente asociados al arte, como son las galerías o los museos.

³⁶ Cfr. Ana María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, (Madrid: Alianza Forma, 2007).

Sin embargo, un aspecto importante que aportará la obra de Robert Smithson no se refiere tanto a la geometría o a la forma, sino a la importancia que poseen el espacio y la forma. En este sentido, trabajando en un paraje determinado, alejado de la galería o el museo donde se exhibe la obra, el artista recoge muestras del lugar, como piedras o arena, que ubica en unas «cajas» que, construidas como objetos específicos minimalistas, suelen tener un alto grado de formalización que hacen referencia al lugar en el cual se ha desarrollado la experiencia.

(Fig. 8)

Dennis Oppenheim, *Ground Mutations- Shoes Prints*, 1969³⁷



Así, Oppenheim en la fotografía de *Ground Mutations-Shoes Prints* (1969), remite a la transformación de lo acontecido sobre la superficie del planeta. Así como el astronauta, el mismo artista deja las marcas de su zapato, una señal de identidad sobre el territorio que le sirve para medir, por un lado las relaciones de escala en el espacio (Fig. 8) observemos el contraste entre las huellas recorridas sobre la tierra y el mapa

aéreo de Nueva York y New Jersey) y, por otro, el discurrir del tiempo, una coordenada mucho más escurridiza que aquí, en nuestro planeta, se manifiesta como en la Luna, en las huellas que quedan del proceso del caminar, pero con una gran diferencia, pues las huellas serán

³⁷ No es casual que el Land Art se desarrollase en la década de los años sesenta, pues fue entonces cuando el optimismo científico, derivado de la carrera espacial que lanzó los primeros cohetes al espacio, inundó el imaginario colectivo. En ese momento EE.UU. lleva a cabo uno de los sueños de la especie humana: llegar a la luna. La posibilidad de viajar a través del espacio galáctico disparó los proyectos (todavía hoy por ejecutar) de colonizar a otros mundos y, consecuentemente, alteró los conceptos espacio-temporales hasta entonces al uso en nuestro planeta. Pisar nuevos mundos suponía superar el tiempo lineal y conquistar otras dimensiones, esto es, hacer del territorio no habitado un lugar para la especie. Así, la huella humana que en el mítico agosto de 1969 Armstrong dejó sobre la superficie de la Luna, se extendió por toda la prensa como símbolo de la presencia del hombre en el universo; y esta presencia se entendería como definitiva e imborrable, ya que la luna, al carecer de atmósfera, guarda sobre su superficie toda marca allí impresa para siempre. La ausencia de alteración en las huellas de lo acaecido sobre la superficie lunar se traduce a una ausencia de tiempo fluido, ese que permite las mutaciones propias de los procesos lineales en la Tierra. Esta contraposición entre el devenir lunar y el terrestre está a mi juicio muy bien representada en la intervención que tres meses después de la huella de Armstrong deja Dennis Oppenheim sobre el territorio de nuestro planeta en *Ground Mutations- Shoes*

modificadas, mutadas con el discurrir del tiempo, mientras que en la superficie lunar quedarán congeladas, inalteradas y aisladas, pues no se registra el proceso del caminar continuo (poner un pie después del otro) hacia un destino, sino sólo los saltos dados para llegar a él.

Así, mientras el tiempo en la superficie lunar aparece entrecortado y discontinuo, en la Tierra aparece como continuo y lineal. El presente no obstante queda aquí conjugado en la propia acción del caminar, pero de él sólo advertimos las trazas o huellas impresas de su acción. Con ello, Oppenheim nos plantea una de las cuestiones que más preocupará a los artistas del *Land Art*, a saber: que la naturaleza evanescente del presente continuo se evapora a cada paso que da el tiempo, dejándose tan sólo atraparse en la acción materializada de su huella.

A través de ésta, construimos los discursos temporales, las distintas naturalezas del discurrir del tiempo que son en realidad producto de nuestra cultura, de nuestro espacio, y nuestra teoría del conocimiento. En este caso, la divulgación (y manipulación) de las posibles consecuencias de la teoría de la relatividad y del origen Big-bang del universo se instaló entonces en los discursos más cotidianos e impulsó en el imaginario todo un repertorio de imágenes y relatos espacio-temporales que antes habían sido sólo pura especulación y que ya empezaban a pensarse como situaciones remotamente posibles (Fig. 9).

(Fig. 9)



Por otro lado, el *Land Art* se ha interesado especialmente en aludir a un tiempo cósmico propio de las estructuras circulares prehistóricas, según la interpretación que los expertos lanzaron a mediados de los años sesenta y que todavía siguen hoy vigentes. De acuerdo con la versión cósmica de las complejas estructuras de Stonehenge (fig. 10, 11, 12), el tiempo está aquí marcado por el transcurso del Sol, de tal manera que el ciclo vida/muerte/resurrección podría estar en este caso representado por la aparición y desaparición cíclica del astro, cuyo disco se sitúa en un lugar específico y predominante durante los amaneceres y atardeceres de los solsticios de verano e invierno.

En este sentido, la misma historia del arte se resuelve a base de secuencias; esto es, de necesidades específicas y de sus sucesivos estados de satisfacción. Claro está que estas secuencias no suceden cronológicamente, sino que afloran o permanecen latentes en la oscuridad según las necesidades. En otras palabras, a lo largo de la historia del arte se dan simultáneamente secuencias nuevas y viejas. Así, en el presente conviven distintos modelos o *formas tipo*, conviviendo en distintos tiempos, ya que los problemas del pasado pueden reactivarse bajo nuevas condiciones. Por consiguiente, es posible continuar una vieja secuencia.

Asimismo, y en un estado embrionario, está presente el futuro que dará origen a una nueva sucesión que se continuará. De esta manera podríamos visualizar la historia del arte como un devenir cíclico. «Hoy en día, escribe Kluber, la antigüedad clásica ha sido desplazada por modelos aún más remotos, provenientes del arte prehistórico y primitivo [...] como si se quisiera completar los principales contornos de posibilidades sin realizar»³⁸.

³⁸ G. Kubler, *La configuración del Tiempo*, (Madrid: Nerea, 1988), p.172.

(Fig. 10)
Stonehenge, Inglaterra³⁹



Que los modelos prehistóricos persistan en una época en el que la ciencia esta rompiendo las barreras espacio-temporales es sumamente significativo. Pues, posible es interpretar que ciertas obras del *Land Art* pertenecen a la misma secuencia que Stonehenge, ya que obedecen a los mismos problemas. En otros términos, a la manera en

que se relaciona el hombre y su naturaleza newtoniana con el espacio cósmico donde el tiempo sucede saltándose las secuencias del antes y después del calendario. Por lo que en la segunda mitad del siglo XX el hombre podía sentirse de manera semejante a como lo hizo su ancestro más remoto. Ambos sufrían de los efectos de saberse parte de un universo, y si bien el primitivo-prehistórico sentía fascinación por lo que veía pero no entendía, el hombre moderno lo siente por aquello que entiende pero que no alcanzaba a ver.



(Fig. 10)



(Fig. 11)

³⁹ Este deseo de desdibujar los límites entre obras remotas y recientes, presupone una crítica al concepto de civilización que, bajo el efecto de logros de la ciencia, avanza ciegamente hacia un hipotético futuro siempre mejor. Así, en el empeño de estos artistas por ubicar sus obras en un tiempo cíclico y mantenerlas conectadas con las de la prehistoria o culturas remotas, no hemos de ver una nostalgia hacia el pasado de la especie, sino más bien una mirada reflexiva que revisa de manera crítica, la actualidad y, en particular, el concepto de cultura y desarrollo. De hecho, la propia teoría de la cultura, estimulada por los trabajos del célebre antropólogo Levi-Strauss, se cuestionaba entonces la pretendida superioridad de la nuestra con respecto a otras del pasado. En su influyente libro sobre el *Pensamiento Salvaje* (1961), Levi-Strauss ya defendía que cuanto más avanzaba la sociedad tecnológica de nuestro tiempo, tanto más capaces somos de entender el pensamiento del hombre primitivo, coincidiendo así con ese concepto de tiempo cíclico desarrollado por Nancy Holt y otros. Más aún, la propia teoría de la historia desarrolló versiones del tiempo alternativas al modelo lineal-hegeliano de la mano de George Kubler, un influyente historiador que acabará por ser un referente para algunos de los artistas más representativos del *Land Art* como se verá más adelante.

El individuo así confinado se pierde en un espacio sin referencias que, finalmente, no lo conduce a sitio alguno («coming from nowhere, going to nowhere» diría Smithson)⁴⁰, más bien, le sitúa en un laberinto sin salida donde se reconoce como moderador de un espacio y tiempo autorreferenciales.

Las formas laberínticas, simples regulares y repetitivas que son propias del neolítico fueron unas de las más usadas en el *Land Art*. De esta misma manera, «Laberintos», se llaman a la obra que Richard Fleischer hizo en New Port (Rhoden Island, 1974) y a la de James Pierce en su *Jardín de la Historia* (Maine), por citar tan sólo dos de los numerosos ejemplos que existen. Sin duda, el laberinto es uno de los arquetipos culturales más antiguos. Parece como si el miedo a perderse en un espacio polimórfico y en un tiempo pluridimensional fuera ancestral. Claro está que estas formas tan ingenuas no parecen tener la potencia de hacernos viajar ni al futuro ni al pasado, y sin embargo, llegan a ser signos de esos agujeros negros por los que podremos desplazarnos en el tiempo. Estos signos escritos sobre la superficie de la Tierra nos indican que la historia de nuestra especie y la de nuestro planeta es susceptible de alterar su curso aparentemente vectorial, pues las versiones que la física estaba extendiendo en esos momentos sobre el origen y futuro del universo abrigaba la idea de espacios y tiempos polimórficos. Como en el laberinto, en la teoría de la relatividad, las leyes físicas newtonianas dejan de funcionar y los espacios se pliegan y repliegan por arte de magia enviando al sujeto a distintas épocas de su vida, pues tan pronto puede regresar a su infancia como visitar su vejez, como veremos a propósito de *Spiral Jetty* de Smithson, quizá la obra más representativa del *Land Art* norteamericano.

⁴⁰ Frase que Smithson pronuncia en su película *The Spiral Jetty* mientras la cámara recorre el interior de un museo de Ciencias Naturales, en donde encontramos restos de especies ya desaparecidas de nuestro pasado remoto: los dinosaurios, que el artista utiliza como metáforas de las máquinas actuales.

(Fig. 12)
Robert Smithson, *Jetty*, 1970.



Por su parte, el *Spiral Jetty* (fig. 12) que Smithson realizó en 1970 en el Gran Lago Salado, en el desierto de Utah, es un ejemplo magistral del espacio-tiempo laberíntico. Frecuentemente, las obras de Smithson son metáforas de fenómenos geológicos y naturales, como en la entropía por

ejemplo, pero en su espiral añade otros factores que son propios de una lectura más ambiciosa, pues nos habla de procesos galácticos. Por esos años Smithson se sentía muy atraído por las teorías con las que la Física explicaba la diversidad del tiempo y del espacio. Por entonces, la unidad del universo ya se había fracturado dejando paso a una pluralidad de mundos difícilmente compatibles: el universo recogido por las leyes newtonianas estaba limitado hacia arriba por la astrofísica (versión macro), y hacia abajo por la Física cuántica (versión micro). El comportamiento de la materia resultó ser muy distinto en cada uno de estos mundos, dando lugar a universos irreconciliables. Así, la materia en el mundo newtoniano genera ese tipo de tiempo lineal que rige el espacio que habitamos, por cuanto marca el carácter biológico que vimos que ordenaba los sucesos cronológicamente (recordamos el pasado, vivimos el presente y proyectamos el futuro).

Smithson quería descontextualizar la obra de arte del tiempo cronológico para expandirse en un tiempo relativo de tal manera que el arte pudiera comportarse como si fuese una materia que viajara por el espacio, entrando y saliendo por agujeros negros a través del universo estelar. Ello suponía un cambio importante en el propio concepto de obra de arte que ahora se entenderá, sino como un objeto, entonces al modo de un fenómeno que no puede definirse ni en términos causales, ni objetuales, sino en términos abstractos (espacio-temporales) y lingüísticos.

En este sentido, a la espiral se aborda a la manera en que se realiza una ecuación de Física, donde los números y las letras dicen mucho más de lo que son (esto es, meros números y letras); pues al descifrar el código que contienen se puede hacer una idea de la magnitud que encierran, pues es el contenido manifiesto en la forma lo que nos dispara la imaginación y nos transporta a otra dimensión. Así, por ejemplo, en la fórmula de la relatividad, $E = m \cdot c^2$ la E de energía, el signo de =, la m de masa y la c de velocidad de la luz al cuadrado, equivalen a las rocas, al basalto y los cristales con los que Smithson conformaba su obra, pero ésta, como veremos, nos dice mucho más si leemos (como ocurre con la fórmula) las relaciones que el artista ha establecido entre sus partes y el todo. Es allí donde encontramos los contenidos.

(Fig. 13)
Robert Morris, *Joseph Beuys*, 1972



Así, para empezar, la imagen en superficie que posee la espiral es sólo aparente, pues según Smithson, debemos verla como si se proyectara cónicamente tanto hacia dentro del agua como hacia fuera (Fig. 13). La imagen es, por consiguiente, la de una concha de caracol, una

estructura que se identifica en la mitología griega con el laberinto que el rey Minos de Creta le mandó construir a Dédalo, en donde emprende su búsqueda y captura para que pagara los errores del laberinto del Minotauro. Aquí no se pregunta por el nombre ni por la profesión, pues todo se esconde tras una nueva identidad. Le busca preguntando acerca de un hombre capaz de hacer entrar y salir a una hormiga por el vértice de una concha; pues la concha, dice el mito griego, al igual que el laberinto⁴¹, está compuesta por una serie de anillos ascendentes y descendentes que llegan a los

⁴¹ «Entre tanto, Minos había reunido una flota considerable y salido en busca de Dédalo. Llevó consigo una concha de tritón y adonde quiera que iba prometía recompensar a quien pudiera pasar por ella una hebra de lino, problema que, como bien sabía, sólo Dédalo era capaz de resolver». R. Graves, *Los mitos griegos*, (Madrid: 1996), p 391

respectivos vértices tan sólo para indicar un movimiento de regreso, ya que sus extremos cegados carecen de salida. El rey de Minos sabía que quien fuera capaz de desentrañar los misterios del espacio envolvente de la concha conocía los del laberinto y sólo Dédalo lo sabía.

Como el laberinto de la concha, *Spiral Jetty* tiene pues una proyección ascendente hasta un invisible vértice, y otra descendente hasta otro vértice también invisible, aunque, como veremos en seguida, está presente sintácticamente en la historia de esta imagen.

En efecto, la proyección cónica y descendente de la espiral remite al remolino marítimo que, según la leyenda, existe en medio de Gran Lago Salado. Según la narración mítica, el remolino, cuya imagen petrificada sería la espiral de Smithson, se produce debido a las corrientes subterráneas existentes y recuerda vivamente al que Edgar Allan Poe describe en el cuento «El descenso del Maelström», uno de los favoritos de Smithson.

Smithson parte de que el tiempo cósmico está marcado por un proceso de expansión, esto es, las galaxias se separan progresivamente, y otro de recesión, cuando lleguen al límite de su expansión volverán a plegarse. En otras palabras, en un momento dado el universo llegará a expandirse hasta sus límites, desde los que tendrá que regresar. Así, el laberinto, es desde luego una metáfora del tiempo, que incluso ya los propios griegos relacionaron con las estructuras del discurrir del pensamiento. En su *Eutidemo*, Platón nos habla del conocimiento como un pensamiento circular mediante el que, en un principio, parecemos avanzar hacia la explicación de las cosas, sólo para darnos cuenta, tras grandes rodeos, de que estamos en el punto de partida⁴².

Esta cárcel del pensamiento no tiene un espacio prefijado, ya que como espacio real no existe, por eso nunca acaba de construirse, pues a medida que se va pensando se va trazando en su recorrido, y éste puede estar lleno de bucles y conchas hasta el

⁴² «Como si hubiésemos caído en el laberinto, y cuando creemos llegar al fin, volvemos a encontrarnos, por así decir, tras haber vuelto sobre nosotros mismos, en el inicio de nuestra búsqueda y tan poco avanzados como al comienzo de nuestras investigaciones», Platón, *Eutidemo*, 291b. Citado por Marcel Detienne en «La grulla y el laberinto», *La escritura de Orfeo*, (Barcelona: Península, 1990), p.20.

infinito. En otras palabras, el pensamiento hay que entenderlo no sólo como producto de la reflexión del mundo, sino como creador de él. Esto es, el pensamiento tiene una doble vertiente: por lado pretende explicarnos la realidad, pero también a medida que la explica, la construye.

Con su espiral, Smithson se convierte, como Dédalo, en un constructor de espacios laberínticos mediante los que nos introduce en los espacios imaginarios del pensamiento para mostrarnos su compleja realidad. Pues si, por un lado, el Muelle proyectado en el cielo es la espiral de nebulosas que dio origen al universo y, como tal, está regida por un tiempo relativo, el muelle que, por otro, se despliega hacia abajo como remolino nos remite a un mundo micro. Como en una fórmula científica y a través de al espiral, viajamos del microcosmos al macrocosmos pasando por el universo newtoniano. La espiral que forma el muelle en superficie hemos de entenderla como un espejo que refleja las mismas estructuras que existen tanto en el mundo de arriba (astronómico) como el mundo de abajo (molecular).

Por eso, en sus escritos y en su película, Smithson insiste en que la sal que se adhiere a las rocas del basalto es un componente esencial de su obra, ya que las moléculas cristalizadas, de las que saca varios planos fijos en su película, crecen también en espiral, formando así la misma estructura que la nebulosa que dio origen al universo. Las tres espirales, cada una a una escala, se corresponden con cada uno de los tres mundos: el newtoniano en la superficie, el astrofísico y el molecular; y todas ellas forman una gran espiral, esto es, un gran laberinto dentro del cual nos movemos o bien ascendiendo/descendiendo a través de las vueltas de la caracola, enredándonos en tiempos cíclicos y espacios desplegados, o bien atravesando su espacio de extremo a extremo transversalmente; es decir, siguiendo la vectorialidad que se dibuja linealmente de un vértice a otro.

Para los artistas del *Land Art*, la escultura tiene poco que ver con el objeto artístico. La obra no reside en una efímera espiral impresa en el agua; la obra es un caminar. Así, por ejemplo, para Richard Long, los pasos construyen la escultura que casi siempre permanece invisible. Lo que importa no es la materialización de la

experiencia, ni la medición del discurrir, del movimiento, pues el movimiento no es tiempo, ni el tiempo duración. Se trata de un proceso interminable donde se combina todo a cada momento: el lugar, la situación, el estado atmosférico, el artista, y todo lo que allí y en ese momento sucede, de tal manera que el arte ya no puede limitarse a su carácter objetual. Pues de la misma manera que la luz en términos cuánticos es mucho más que una onda o/y una partícula, la obra de arte para estos artistas del *Land Art* es mucho más que la ejecución o intervención en la naturaleza⁴³. En este sentido, la naturaleza ha sido trascendida como modelo biológico, mimético e incluso referencial, por ello, su espacio ya no es representacional sino experimental y, como una fórmula, abstracto. Lo anterior es de interés en la medida en que sirve de escenario para la confluencia de los aconteceres en un instante, el aquí y el ahora, donde el pretérito y el futuro como proyecciones egocéntricas no tienen razón de ser. De ahí que el recorrido sea la parte esencial de la obra, como pisar lo era de la colonización de la Tierra y de la Luna. Si bien a veces las huellas del tiempo permanecen invisibles. Aunque no la existencia, pues ésta ensancha los límites de nuestras coordenadas a cada paso que da.

2.3 El ejemplo del Espacio Escultórico de la UNAM

Como ya hemos visto, el espacio es condición necesaria para hablar de escultura. Sin embargo, con la presencia de la escultura el espacio logra adquirir una situación distinta. Por ejemplo, logramos, con el emplazamiento de una escultura, reconocer un espacio que posiblemente antes pasábamos desapercibido. Hoy por hoy, la escultura urbana juega un papel fundamental para rescatar o señalar espacios antes abandonados, en desuso o simplemente ocultos. Así, espacios como el *Espacio Escultórico de la UNAM*, sugieren el recurso de hacer, por medio de la escultura, evidente el lugar en el que habitamos naturalmente. Así, esta propuesta artística es retomada en este apartado, no sólo por convenir para tratar el tema de la relación de la

⁴³ Sigo aquí como metáfora de la obra de arte las indicaciones que Niels Bohr hizo sobre la definición de la luz en 1927 tras sus experimentos cuánticos tal y como los cita Th. Rees en *La Configuración del Tiempo de Kubler*, p. 44: «Cuando preguntamos ¿qué es la luz?, no hay otra respuesta que ésta: el observador, sus diversos aparatos y tipos de equipos, sus experimentos, sus teorías y modelos de interpretación y todo lo que pueda haber en una habitación antes vacía en el momento en que se permite que una bombilla permanezca encendida. Todo esto, junto, es la luz».

escultura con el espacio, sino además, por que en México, se ha vuelto un referente indudable de una época que quiso transformar la ciudad a partir de sus referentes escultóricos, entrando con esto a la era de la escultura urbana que llegó a nuestro país en los 80's. Así, como veremos en las imágenes, “recortar en un espacio pedregoso un círculo perfecto no es sólo cristalizar o realizar conceptualmente una obra de arte, sino además llevar a cabo la síntesis dialéctica ideal de armonización de los contrarios: fenómeno técnico y razón geometrizable, entre espacio y forma”⁴⁴.

(Fig. 14)

Espacio Escultórico, México, UNAM, 1980⁴⁵



El arte escultórico moderno ha logrado materializar la idea de “aprisionar estéticamente el espacio natural, primigenio, mediante una razón artística pitagórico-cartesiana. En el caso del Espacio Escultórico de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), a base de circundar una impresionante superficie de lava, de solidificación

desprovista intencionalmente de tierra y vegetación se constituye una experiencia artística indudable⁴⁶ (Fig. 14).

“Los cambios que implica la destrucción de la masa y el bulto tradicionales en favor de estructuraciones planimétricas, volumétricas o filiformes que generan vacíos o huecos (Fig. 15); estructuraciones que luego devienen impugnadoras del formalismo y de la obra de arte como un objeto unitario, cuya totalidad es abarcable visualmente. Su antiformalismo y antiobjetualismo tienen por finalidad lograr un mayor acercamiento al

⁴⁴ VVAA, *El espacio escultórico. Museo universitario de ciencias y arte*. (México: Centro de Investigación Servicios Museológicos. UNAM, 1980). p. 8.

⁴⁵ Con sus autores: Federico Silva, Manuel Felguérez, Helen Escobedo, Mathias Goeritz y Sebastian, se reflexiona con este espacio en torno a las esculturas públicas como emplazadas en núcleos urbanos o naturales, las cuales hablan de una preocupación en ambos casos de que aquellas entablen un diálogo múltiple (formal, estético, social) con el lugar en cuestión.

⁴⁶ Cfr. Op. Cit. VVAA, *El espacio escultórico...*

espacio real: aquel cuya lectura es corporal y no sólo visual o visivo-táctil, tal como sucede en la escultura que denominamos transitable”⁴⁷. En esta obra, hay una pérdida del pedestal que tradicionalmente sostenía a la escultura. Ahora, la escultura lo es en tanto que ocupa un lugar en el tránsito de lo natural.

(Fig. 15)

Helen Escobedo, *Espacio Escultórico UNAM*, 1980



El acercamiento espacial materializa la búsqueda de la escultura moderna. La “transitabilidad” aparece en las obras públicas o semipúblicas diferenciada del monumento, caracterizadas por estar al *ras del suelo*, sin pedestal (Fig. 15), en contacto directo con la tierra, con la naturaleza, casi

siempre prestando un servicio útil y secundario, sea de señalización o de almacenamiento, de lugar de reunión o de espectáculo, pero siempre, lugar de referencia, porque sobresale en su materia y forma de lo natural. Por esto, a estas esculturas del *Espacio Escultórico* les caracteriza lo transitable del espacio circunscrito por el sin número de esculturas ahí presentes, las cuáles unen los elementos visualmente aislados tales como las rocas volcánicas dispersas, lo árido del paisaje, y lo abierto del panorama.

(Fig. 16)⁴⁸

Espacio Escultórico, México, UNAM, 1980



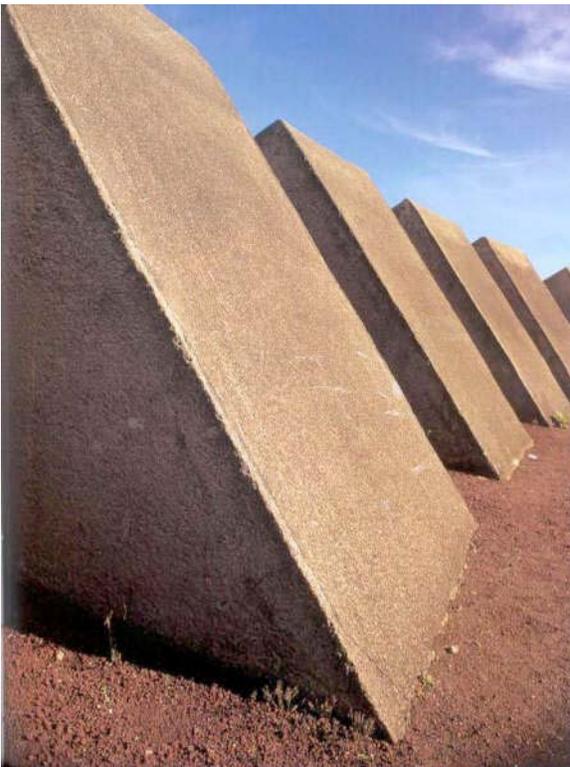
Podemos notar que son las construcciones megalíticas de la prehistoria (dólmenes, *menhieres*,

⁴⁷ Discurso inaugural del Espacio Escultórico, pronunciado por Juan Acha. Cfr. *Ibidem*, p. 83

⁴⁸ Lo visual de las formas ayuda y dinamiza el espacio. Las direcciones de los módulos, por ejemplo, son centrípetas desde afuera y centrífugas desde adentro. De allí que, vista desde lejos, la circunferencia se inclinen en parte hacia el centro y en parte se aleje del mismo. Esta dinámica abdica de la consabida verticalidad, destruyendo visualmente la masa y el bulto de los elementos. Su repetición uniforme hace posible que imaginemos la totalidad, la cual dista de ser abarcable de una mirada. Los antiespacios que son los volúmenes se instituyen en eslabones espaciales y forman todo un discurso espacial.

cromlechs) los antecedentes de esta escultura. Así, siguiendo a Juan Acha en su discurso inaugural:

El espacio escultórico se nos impone como espectáculo informalista y hosco de la roca ígnea, cuya escabrosidad es orgánica o biomórfica, no sólo en sus formas sino también por la génesis de su petrificación en un *impromptu* de la naturaleza (Fig. 16). Contribuye a la exaltación del espectáculo informalista su contraste con la limpidez y regularidad geométricas de las puntas de los módulos, no obstante que el muro de piedra sirve de “pasaje” y amortigua la contraposición. Las dificultades de transitar que presentan los accidentes topológicos acentúan los efectos corporales del espacio, y sobre todo nos hacen tomar conciencia del tiempo; toma de conciencia que sería menor o inexistente en los pisos liso y rutinarios de cualquier proscenio o ágora⁴⁹.



(Fig. 17)

Espacio Escultórico, México, UNAM, 1980

Si ahora nos remitimos al espacio circunscrito, tendremos un pedazo de naturaleza que testimonia un espíritu expresionista de fruición material en quienes lo eligieron. (Fig. 17). El Espacio Escultórico se torna, entonces, un altar idolátrico, mítico y agarofóbico de un magma petrificado que viene de las entrañas de la madre tierra. “hoy pasa inadvertido, pero herirá nuestra vista cuando sean urbanizados los terrenos contiguos y desaparezca la roca volcánica”⁵⁰

⁴⁹ Discurso inaugural del Espacio Escultórico, pronunciado por Juan Acha. Cfr. *Ibidem*, p. 83

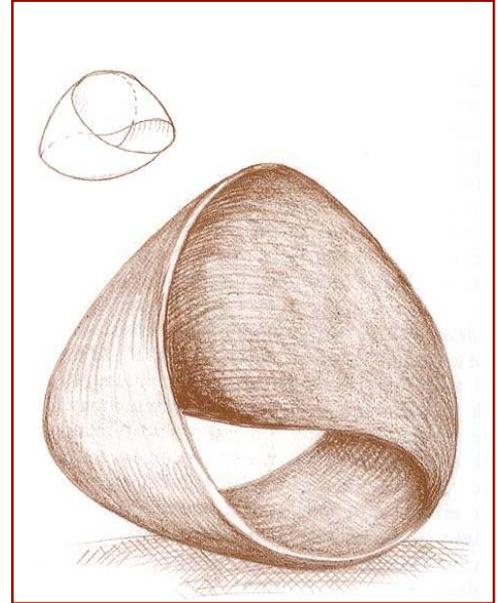
⁵⁰ Cfr. *Ibid.*

2.4 La geometría como lenguaje natural

Max Bill, *Lazo infinito*,
(diorita), 1935-1953.

(Fig. 18)

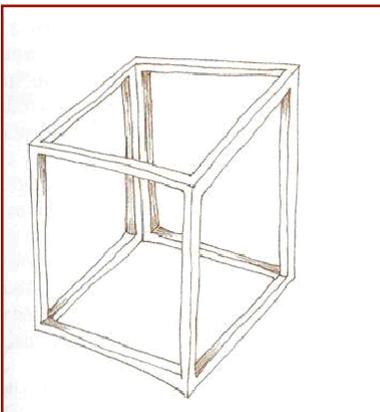
Sin duda, la forma es uno de los valores que más claramente define lo escultórico, no es, por lo tanto, extraño que este parámetro fuera en estos años sesenta objeto de una investigación específica. En este sentido, la geometría en tanto forma, es el lenguaje de la naturaleza. Por esto, todo nuestro alrededor puede ser representado por medio de ella. La clave es encontrar lo más elemental que pueda funcionar como patrón universal en tanto que habla del espacio y del tiempo como elementos que se interceptan en diferentes formas por medio



del punto, la línea y el plano (Fig. 18). En el diálogo geométrico de la escultura, entre la materia, el espacio que fluye y el vacío negador confluye con el tiempo y la vida cósmica.

(Fig. 19)

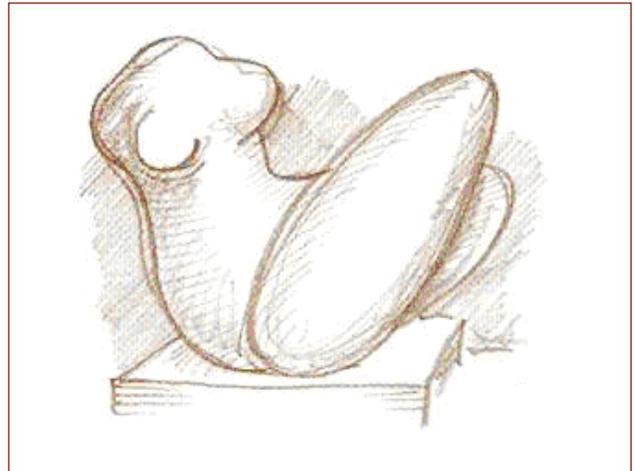
Sol Le Witt, *Cubo*, 1969.



Así, la geometría es fundamento material y conceptual en el diseño de los objetos que la sociedad produce. La disciplina que subyace dentro de lo geométrico es la raíz de un pensamiento lógico constructivo, necesario para afianzar los objetivos del proceso productivo (Fig. 19). El escultor debe saber muy bien el grado de importancia que tiene para su carrera el dominio de la geometría, la reflexión sobre lo estructural como soporte y explicación de la forma. El escultor, para dominar el material que va a manipular, debe conocer muy bien lo que es construcción interna. Le Corbusier creía que la geometría es el lenguaje de la mente, de la mente

clara y fría. Se pudiera apostillar, sin decirlo, como una valoración negativa la afirmación de que todo cuerpo geométrico no es sino la abstracción de un cuerpo físico; por eso, nos es tan necesario a los escultores saber descubrir la estructura interna que edifica la pieza que deseamos elaborar.

Ahora bien, aunque no todas las formas sean geométricas todas son susceptibles de ser reducidas a una representación esquemática o convencional, puesto que en toda forma existe una geometría subyacente que le da legibilidad (Fig. 20). En este sentido, hay indicios de que el realismo, y no el naturalismo, fue la primera aspiración plástica del hombre, y que la necesidad de representación de formas de la realidad física es algo acuciante en toda época. Así, la dialéctica entre figuración y abstracción es algo entrañable y superado; las inquietudes actuales van más por el sendero de la jerarquización de unas u otras imágenes según el medio que las soporta y el tiempo que ocupa su exhibición pública, sometidas no unas u otras, sino todas a criterios conceptuales mucho más exigentes en sus aspectos intelectuales y comunicativos que en su envoltura material, que sólo es una parte más del mensaje plástico, pero a veces no la más relevante ni definidora.



Baltasar Lobo, *Torso*, 1998.
(Fig. 20)

Henry Moore, **El rey y la reina**, 1960⁵¹

(Fig. 21)



De esta manera, la representatividad del arte abstracto está en su poder evocador, una escultura abstracta es una semilla que engendra visiones de fuerte poder simbólico en el espectador. Aunque el trazado de su metáfora sea más elíptico, puede ser más valiente e incluso sugeridor que una pieza figurativa. En la misma figuración se tiende a buscar la síntesis de las formas reales, se indaga su paradigma, incluso se elige o se da protagonismo a unas sobre otras, simplificando también su propia estructura. Por tal motivo, no hay una barrera clara o un umbral entre la fidelidad naturalista de la representación de la realidad y la idea que se pretende materializar (Fig. 21). En este sentido el realismo es poético, el naturalismo penoso.

¿Cuándo se atraviesa el límite de la abstracción? No se sabe, pues toda conceptualización, traducida a imagen plástica de la realidad, es ya abstracción y síntesis. ¿En qué momento empieza la visión realista a abstraer la imagen percibida del modelo natural? No hay barrera infranqueable ni definitiva en este campo

Así es como surge el concepto de *vitalidad* en el arte como poder de expresión más allá de la forma misma. Así, una obra escultórica se propone tenga una vitalidad que le sea propia, en tanto que ella en su ser intersticio entre espacio y tiempo habla de movimiento, acción física, vivacidad, figuras danzantes y, además, de una energía encerrada, una intensión propia que está por desabrirse (Fig. 22)⁵².

⁵¹ A Mircea Eliade le parecía muy significativo que la destrucción de los lenguajes artísticos haya coincidido con el desarrollo del psicoanálisis. No obstante la bifurcación del camino entre abstracción y figuración sigue siendo atractiva y representar la realidad como objetivo plástico es algo que está en un primer estadio. La geometrización, no para armar estructuras internas, sino hacia la abstracción y esa sacralización que la acompaña tal vez vienen después.

⁵² Cfr. Herbert READ, *La escultura moderna*. (Buenos Aires: Editorial Hermes, 1964).



Henry MOORE Hill arches⁵³

(Fig. 22)



Henry Moore, *in the Country Park*⁵⁵

(Fig. 23)

Moore⁵⁴, vitalidad animista que modela forma naturales. No solamente nos recuerda seres orgánicos y especialmente seres humanos, sino también a todas las cosas inorgánicas, en tanto que les ha dado una estructura formal aún a la erosión de las rocas (Fig. 23). Por esto el artista es un hombre con una conciencia muy aguda de correspondencias, es decir, de asociaciones reales con objetos dispares. Ahí donde lo natural aparece como carcomido, el artista lo aprovecha para llenarlo de contenido expresivo.

⁵³ Y es en este concepto de vitalidad de la escultura donde del espacio como paisaje, donde entra la reflexión de la escultura como condición determinante del espacio. Ella no sólo es espacial, sino que evidencia con su lenguaje espacial, la condición espacial misma del hombre.

⁵⁴ Es justo mencionar que las referencias a autores como Moore, Brancusi o Hepworth se harán a lo largo de la tesis simplemente como ejemplos emanados del tiempo que durante la maestría dediqué a estudiar sus obras, temas y técnicas escultóricas para comprender la propuesta contemporánea de la talla en piedra, principalmente.

⁵⁵ En la experiencia de Henry Moore existe un enterrado tesoro de formas universales que son humanamente significativas y que el artista puede reconocer estas formas en objetos naturales y basar su trabajo como escultor en las conformaciones que sugieren.

Brancusi, en cambio de Moore, representa el desarrollo formal de la escultura moderna, lo exteriormente simple como opuesto a la forma orgánica exteriormente más compleja (Fig. 24). Por esto, de lo que se trata es de reanimar a la materia, por esto, con Brancusi quedó establecida una característica fundamental de la escultura moderna: el respeto por la naturaleza y los materiales. El mármol se presta a la contemplación de los orígenes de la vida.

Constantin Brancusi, *Columna sin fin*, 1938.
Metal, hierro fundido y acero, 98x 35x35
(Fig. 24)





Así, el íntimo conocimiento que tenía Brancusi de las leyes y estructuras de sus materiales, le permitió lograr una perfecta armonía entre forma y contenido: mientras se talla la piedra es cuando se descubre el espíritu del material y de las propiedades que le son particulares. La mano piensa y sigue los pensamientos del material (Fig. 25).

Constantin Brancusi, *Pájaro en el espacio*, 1923. Onix, 34.9x11.1x17.1

(Fig. 25)

(Fig. 26)
Barbara Hepworth, *Monolith*⁵⁶



Barbara Hepworth, por ejemplo, cuya obra ha sido inspirada por el ideal de la mano pensante que descubre los pensamientos del material, afirma la milagrosa sensación de eternidad mezclada con la amada piedra y su polvo, la totalidad del taller lleno de formas sublimes, inmóviles y calladas, todo en un estado de perfección en el propósito y la

(Fig. 27)
Barbara Hepworth, *Monolith*



amorosa ejecución de trabajar desde el sentimiento de lo humano hasta entonces desconocido⁵⁷ (Fig. 26 y 27).

⁵⁶ Esta mística del material y de la correspondencia entre forma y contenido ha tenido una vasta influencia en el desarrollo de la escultura moderna y, aunque no es posible atribuir en cada caso de un modo directo la influencia a Brancusi, tal influencia ha sido decisiva.

⁵⁷ *Op. Cit.*, Herbert Read, *La escultura moderna*.... p. 199.

Ahora bien, para concluir este capítulo introductorio, es importante hacer notar que en nuestra cultura semítico-cristiana, se ha considerado a menudo el carácter inmaterial superior al material. Sin embargo desde una perspectiva que integre ambos principios de la existencia, podemos afirmar que la materia y el espíritu tienen esencia de cuerpos porosos, llenos ambos de abstracción, que se interpenetran en los aspectos más insospechados, no como barreras, sino como vehículos que sirven, cada uno en su espacio, pero de igual manera, para el enriquecimiento y estímulo del aliento humano, para la creación cultural.

Ambos elementos, juntos, sirven para construir conceptos y hacer llegar mensajes estéticos y también de comportamientos, sirven para crear inquietudes y para disipar la indiferencia. Ya Juan José Arreola consideraba que el arte “consiste en untar el espíritu a la materia, en tratar de detenerlo. Si el espíritu no se alojara en la materia, no existiría el archivo de la humanidad.”⁵⁸

Por tanto, el arte no satisface simplemente por su conocimiento, es un campo para la emoción que no se puede forzar, ni adquirir, salvo por el acceso a su propia resonancia, que hacemos nuestra; es por ello que exige una actitud receptiva, activa e iluminada, a modo de compasión. El arte consiste fundamentalmente, en esa exteriorización de los movimientos de humor más íntimos, más profundamente internos del artista. Y como muchos movimientos internos todos los llevamos dentro de nosotros, de tal manera que es para cada uno radicalmente conmovedor encontrarse de frente con su desnuda proyección. Por tanto, el arte concretiza ante los propios ojos unos hechos psíquicos subjetivos, de la misma manera en la que existen para el artista, de forma oscura, subyacente, profundamente sumidos bajo las propias certezas; y es precisamente ese enfrentamiento con los más profundos mecanismos el que se antoja una revelación apasionante y el que proyecta una luz sobre nuestro propio ser y sobre el mundo y el que, de la misma manera, permite percibir las cosas que nos rodean con unos ojos distintos a nuestra percepción habitual y cotidiana.

⁵⁸ Juan José Arreola en *Op. Cit.*, Sauras Javier, *La Escultura...* p. 14.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL Epistemología simbólica del arte

*El guerrero ha tomado conciencia de su soledad.
Se ha retirado al fondo de una gruta para encontrar allí su fuente original.
Pero al hundirse así en el seno de la tierra,
al realizar ese viaje al fondo de sí mismo,
se ha convertido en otro hombre.
Si sale alguna vez de ese retiro,
se dará cuenta de que su alma monolítica ha sufrido íntimas fisura.
Por favor, da la vuelta a otra hoja...*

Michel Tournier, *Viernes o los limbos del Pacífico*

1. El ser de la obra de arte: epistemología de la obra artística

La estética idealista del siglo XIX se dedicó de modo tal vez unilateral, a tratar al arte como actividad puramente subjetiva, dejando en segundo término el examen profundo y directo de la obra de arte: la obra perdió valor por sí misma, su valor sólo era apreciado en función de la experiencia del sujeto creador o espectador. El cambio de dirección del pensamiento estético no se produjo sino hasta nuestro siglo con propuestas como la de Heidegger, exponente de un cambio de comprensión en donde el valor del arte recaía sobre la obra y no sobre el sujeto cognoscente. La obra, por sí misma, ocupó el lugar de un fenómeno concreto, cuyo carácter peculiar había de descubrirse, existiendo de modo tan natural como una cosa: “El cuadro cuelga en la pared como un fusil de caza o un sombrero... los cuartetos de Beethoven yacen en los anaqueles de las editoriales como las papas en la bodega”⁵⁹.

Así, el carácter de cosa es lo primero con que nos tropezamos al enfrentarnos a una obra de arte. Pero ¿es la obra una mera cosa o algo más? Ante esta pregunta podemos plantear tres teorías que discurren en torno a ella:

⁵⁹ Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte. Caminos de Bosque*, (Madrid: Alianza Editorial, 2002), 33.

1. La teoría *sustancialista*, para la cual la estructura de la cosa consta de un sustrato permanente, pero invisible, y un conjunto de accidentes variables.
2. La teoría *sensualista*, para la cual la cosa es solamente un conjunto de sensaciones.
3. La teoría de la *materia y forma*, para la cual la unión de la materia a la forma es la última explicitación de la misma obra.

Estas teorías son sólo instrumentos conceptuales que permiten captar principios de un existente que, en cuanto tal, es “auténtico”, “verdadero” y “real”. Pero aún así, de las tres interpretaciones del ente, la que alcanzó predominio fue esta última, sobre la unión de materia y forma, debido, principalmente, a que era derivación de un análisis de las cosas según una percepción humana, volviéndose éstas una creación nuestra. Pero la separación entre la materia y la forma de la obra, no hace justicia al carácter creador de la obra artística, la cual, al menos en sus expresiones más sublimes, no consiste en dar una forma bella a un contenido ya fijado de antemano, ni tampoco andar a la caza de contenidos aptos para una forma ya preexistente, como si se tratara sólo de poner letra a una melodía ya compuesta.

Un ejemplo como el que utiliza Kierkegaard, sirve mejor que disquisiciones abstractas: respecto a Mozart, “la perfecta unidad de la idea y de la forma que corresponde a ella la tenemos en el *Don Giovanni* de Mozart”⁶⁰, y más adelante explica: “La fortuna de Mozart fue encontrar un tema musical en sí mismo, y si otro músico quisiera competir con Mozart, no le quedaría otra posibilidad que componer nuevamente el *Don Giovanni*... Hay una sola obra de la cual puede decirse que su idea es absolutamente musical, de modo que la música no entra en ella como acompañamiento, sino como manifestación de la idea, como manifestación de su ser más profundo”.⁶¹

⁶⁰ Sören Kierkegaard, *Don Giovanni*, (Milano: Rizzoli, 1945), 45.

⁶¹ Op. Cit., Martin Heidegger, *El origen de la obra...* 54-55.

Correlativamente a esta fusión de forma y materia, en la obra de arte se constata la necesidad de un método de crítica artística que permita captar, en su unicidad, el objeto de su investigación. Es decir, el valor de la obra, como cosa, radica precisamente en la unicidad de su ser, el cual queda manifiesto de una sola vez en una presencia que se descubre y percibe en el tiempo, continuamente, sin que por ello digamos que el carácter real de la cosa sea precisamente la división de materia y forma, cuando esta división es sólo un instrumento conceptual para dirigir nuestra atención para percibir más establemente lo que en el tiempo se encuentra en movimiento. Materia y forma es la manera en como nombramos lo percibido y no lo percibido mismo. Por lo anterior, encuentro justificado el uso del método fenomenológico heideggeriano⁶² en este apartado, como herramienta investigativa para una explicación ontológica exhaustiva y satisfactoria: Con el empleo habitual de las cosas, éstas pierden su sentido original. Pero “¿no es lo más difícil... dejar ser al ente como es, sobre todo cuando tal propósito es lo contrario de aquella indiferencia que sencillamente vuelve la espalda al ente?”⁶³ La cosa, “en sí”, como tal, es inaccesible a la razón. Y si la obra es cosa, ella también es inaccesible. ¿Pero esta inaccesibilidad, este “hermetismo”, es propio de la cosa, de su esencia? La obra se nos otorga como un fenómeno para descubrir, en tanto que siempre se oculta o se disimula. La obra estará mostrando no sólo un tema específico, sino el mundo y la vida del sujeto involucrado, donde lo útil de la cosa no radica en servir para algo, sino en lo que Heidegger llamará “ser de confianza”, un ser en entrega y reposo (*Verlässlichkeit*). Uno puede tener confianza en una cosa cuando ésta denota pruebas abundantes de su uso y su eficacia: los zapatos no son tales cuando se encuentran en el escaparate de la zapatería, sino hasta que alguien los usa y adquiere confianza en ellos.

Esta propuesta nos remite, en concreto, a afirmar que la *verdad* o *realidad* de la obra no es sólo la propiedad del conocimiento que se enuncia en un juicio, sino la propiedad de la percepción del mismo ser. Aquí entonces, el concepto de *verdad* tiene sentido de *autenticidad*: el ente es *verdadero* en tanto se presenta *tal cual es*. Entonces “verdad” y “ente” son la misma cosa: mostración, *aletheia*.

⁶² Cfr. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, trad. Jorge Eduardo Rivera, (Madrid: Tortta, 2003)

⁶³ Op. Cit., Martin Heidegger, *El origen de la obra...* 45 s.

1.1 La necesidad de una criteriología para la producción artística contemporánea

En el curso de su argumentación, Lessing considera necesario preguntarse por la auténtica naturaleza de la escultura y sobre cómo podemos definir la experiencia única que ofrece ese arte. Que la necesidad de plantear estas cuestiones se haya hecho aún más acuciante, se debe a que la escultura del siglo XX ha adoptado repetidamente formas que para los espectadores contemporáneos han resultado muy difíciles de asimilar entre sus ideas recibidas sobre la tarea propia de las artes plásticas. Qué puede considerarse propiamente una obra escultórica se ha convertido en un asunto cada vez más problemático. Por ello, en el momento de iniciar un estudio sobre la escultura de este siglo, convendrá examinar, como Lessing⁶⁴ hizo hace doscientos años, la categoría general de la experiencia que ocupa la escultura.

Lessing comienza definiendo las condiciones que delimitan las distintas artes preguntándose si existe una diferencia inherente entre un acontecimiento temporal y un objeto estático y, si es así, qué consecuencias se derivan de esta diferencia para las formas artísticas implicadas en uno u otro tipo de construcción. Lo que Lessing hace al plantear esta cuestión es lo que se llama *crítica normativa*. Trata de definir normas o criterios objetivos a partir de los cuales definir qué es “natural” en una empresa artística dada y entender cuáles son sus medios específicos para crear significado. Así, en respuesta a la pregunta “¿qué es la escultura?”, Lessing afirma que la escultura es un *arte* que tiene que ver con el *despliegue de los cuerpos en el espacio*. Este definitorio carácter espacial debe separarse de la esencia de aquellas formas artísticas como la poesía, cuyo medio es el tiempo.

En los años treinta del siglo XX, este sentido de una *oposición natural* entre un arte temporal y un arte espacial ya se había convertido en un punto de partida básico para la evaluación de los logros privativos de la escultura. Sin embargo, evidentemente,

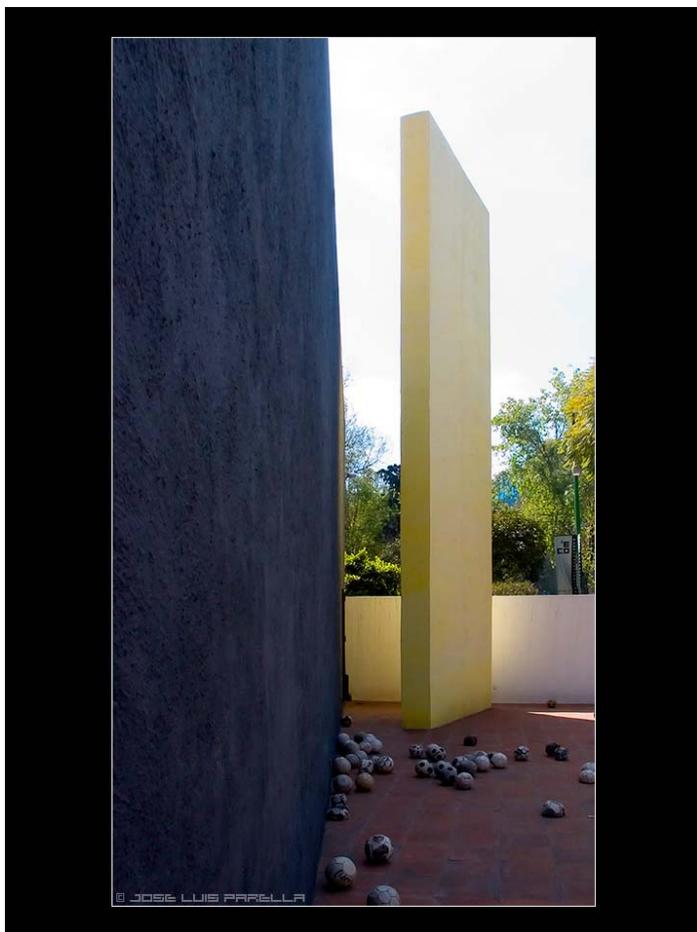
⁶⁴ Cfr. Gotthold Lessing, *Laocoön*, trad. ingl. Ellen Frothingham, (Nueva York: Noonday, 1957).

cada vez se vieron más forzados a hablar del *tiempo* como categoría propia de la escultura. Por supuesto, Lessing había entendido esto en el *Laocoonte*. A su famosa distinción entre artes temporales y espaciales había añadido una advertencia importante: “Todos los cuerpos, sin embargo, existen no sólo en el espacio, sino también el tiempo. Tienen una duración y, en cualquier momento, pueden adoptar una apariencia diferente y entrar en relaciones diferentes. Cada una de estas apariencias y agrupamientos momentáneos ha sido el resultado de algo precedente, puede ser causa, y es por tanto el centro de una acción presente”.⁶⁵

Mathias Goeritz, *El Eco-010*, 2005.

(Fig. 28)

(Museo el Eco, cd. de México).



1.1.1 El espacio y el tiempo como condiciones subyacentes de la obra en tanto presencia

La premisa de la siguiente reflexión es que *cualquier organización espacial encerrará una declaración implícita sobre la naturaleza de la experiencia temporal*. Es decir, la escultura, en su condición espacial implica la temporalidad del sujeto mismo (Fig. 28). La historia de la escultura moderna estará incompleta si no se tratan las consecuencias temporales de una disposición particular de la forma. De hecho, la historia de la escultura moderna

coincide con el desarrollo de dos tendencias del pensamiento, la fenomenología y la

⁶⁵ *Ibid*, 91.

lingüística estructural, en las que se considera que el significado depende del *modo* en que cualquier forma aparece como *latencia de la experiencia del tiempo*. Así, uno de los aspectos más sorprendentes de la escultura moderna es la manera en que manifiesta en sus artífices la creciente consciencia de que la escultura es un medio peculiarmente localizado en el punto de unión entre el reposo y el movimiento, tiempo detenido y tiempo que pasa, tiempo medido y tiempo existencial. Esta tensión, que define la auténtica naturaleza de la escultura, explica su enorme poder expresivo.

Así, siguiendo la argumentación de Rosalind Krauss⁶⁶, en los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de “esculturas”: estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos; grandes fotografías documentando excursiones campestres; espejos situados en ángulos extraños en habitaciones ordinarias; líneas provisionales trazadas en el suelo del desierto... Las “categorías” como la *escultura* y la *pintura* han sido extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad.

(Fig. 29)



Mauricio Nannucci, *Open Building Research*, 2003.
Instalación

“Hacia el centro del campo hay un pequeño túmulo, una hinchazón en la tierra, una indicación de la presencia de la obra”⁶⁷ (Fig. 29). En eso consiste el carácter del ser de la obra escultórica, en su carácter espacial, pero a la vez, en

su empalme con la temporalidad, que sin duda sugiere, en su presencia, una secuencia de vivencias que remiten, a su vez, a la presencia de quien especta y participa, entonces, en la obra misma. Es decir, el empalme espacio-tiempo surge como

⁶⁶ Cfr. Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, *October* 8, (primavera, 1979).

⁶⁷ *Ibid*, 59.

“novedad”. La historia, el tiempo, la referencia existencial se entromete antológicamente para sugerir cercanía, propiedad, familiaridad, referencia.

Así es como la obra, en términos heideggerianos, es *aletheia*⁶⁸. Dicha *verdad* pone de “manifiesto” un *mundo*, no sólo entendido como conjunto de cosas existentes, ni como objeto al que se pueda mirar. El mundo es la conciencia en el hombre que se enciende para darle cuenta a éste de su existencia y posición en medio de los otros existentes; todas las cosas adquieren su ritmo, su lejanía y cercanía⁶⁹. El hombre se hace consciente de su dependencia con los dioses (fundamento) que pueden conferirle la gracia del despertar. Pero este mundo no es un mundo abstracto, forma inteligible de todo lo existente. Se trata de una pluralidad de mundos concretos, que son la atmósfera espiritual que influye en la vida de cada pueblo y cada época. El mundo que abre la escultura, es un mundo histórico, temporal, lleno de un contenido, de proyectos y esperanzas, que hace inteligible las posibilidades presentes de ser seres humanos.

1.1.2 La obra como apertura de mundo-contexto: el carácter referencial de la escultura

Pero esta expresión de la obra, no puede asentarse en el aire, tiene que tomar forma según algo permanente y material, algo extraído de la naturaleza, de la tierra, metáfora de lo que sustenta y alimenta, del fundamento y estructura de todo lo existente. Esta tierra, un ser femenino que guarda en su seno todos los secretos, es hermética y resiste todo intento científico por ultrajar su verdad. El arte supera este hermetismo, esta inefabilidad del sustento: al manifestar un mundo, la obra artística hace, al mismo tiempo, que la tierra sea tierra, es decir, fundamento, sustento, posibilidad de ser.

⁶⁸ En griego: *verdad*, pero entendida ésta como *develación, manifestación, poner ahí, delante, presente*

⁶⁹ Aquí cabe matizar que el argumento heideggeriano apunta a una estética basada en la preeminencia del objeto frente al sujeto. Es decir, la experiencia ante la obra es auspiciada por el valor verdadero de la obra, esto es, la presencia que la obra misma revela, instaurando entonces “contexto” para el espectador. Este argumento lo tomaremos como punto de partida, pero no como punto de llegada pues una vez que la obra abre mundo, el sujeto entonces experimenta un encuentro con la revelación que la obra ha puesto en escena. Entonces la preeminencia está, para nosotros, en la experiencia subjetiva despertada por la obra, es esa experiencia la que leeremos como posibilidad para el encuentro con la divinidad, una experiencia que, en clave cristiana, será entendida como *fe*.

Todos los materiales por medio del arte, muestran por la conciencia de su presencia, su entidad antes oculta. Es cierto que el útil, la cosa, está hecho también de materia, pero ésta desaparece ante lo único que cuenta, que es el servicio y su eficacia para el existente. Y con el uso sufre un desgaste. Así, la materia no es simplemente un “cimiento cósmico” de la obra de arte, sino que tiene dentro de su unidad estética un valor propio, un valor interior: la mostración del sentido del ser del hombre, la explicitación de la pregunta por la Apertura, el sustento y los modos de ser hombre.

De aquí que la escultura moderna, y gran parte de las expresiones artísticas contemporáneas, introduzcan notoriamente su referencia histórica a lo pre-hispánico, a lo pre-histórico, como vocabulario de sugerencia temporal. Naturalmente *Stonehenge* y las *canchas de pelota toltecas* no eran en modo alguno escultura, por lo que su papel como precedente historicista resulta algo sospechoso en su concepción como “escultura”. Sin embargo, el introducir formas referenciales a tales espacios en la escultura moderna, nos sugiere saber lo que hoy podemos decir que es la escultura. Y una de las cosas que sabemos es que se trata de una categoría *históricamente limitada* y no universal.

Como ocurre con cualquier otra convención, la escultura tiene su propia lógica interna, su propia serie de reglas, las cuales, si bien pueden aplicarse a una diversidad de situaciones, no están en sí abiertas a demasiados cambios. Así, parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. Por esto, en virtud de esta lógica, como afirma Krauss, una escultura es una representación conmemorativa.⁷⁰ Esta afirmación radica en definir a la escultura como aquella *presencia* que se asienta en un lugar concreto y que habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar. La escultura no sólo es una *presencia* de tipo *espacial*, sino es sugerencia temporal, en función de que refiere el significado simbólico de las presencias (los hombres y mujeres) que habitan alrededor del campo abierto que deja trazar la escultura como referente de valor. Por lo anterior diremos que la escultura funciona como un *hito* en un lugar concreto que señala un significado o acontecimiento específico. Dado que funcionan así en relación con la lógica de la representación y la

⁷⁰ Op. Cit., Rosalind Krauss, “La escultura en ...”, 63.

señalización, las esculturas son normalmente figurativas y verticales, y sus pedestales forman una parte importante de la escultura, puesto que son mediadores entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional. No hay nada muy misterioso acerca de esta lógica; comprendida y establecida, fue la fuente de una tremenda producción escultórica durante siglos de arte “occidental”.

Pero la “convención” no es inmutable y llega un tiempo en el que la lógica comienza a “dar de sí”. A fines del siglo XIX empezó a desvanecerse la lógica del monumento como definición de la escultura. Esto sucedió de un modo bastante gradual. Así, aparecen dos casos analizados por Rosalind Krauss: *Las puertas del Infierno* (Fig. 30) y el *Balzac* (Fig. 31), ambos ejemplos escultóricos de Rodin. Siguiendo la propuesta de la autora, ambas esculturas representan el fracaso en la obra como monumento. Este fracaso no sólo lo podemos señalar por el hecho de que pueden encontrarse múltiples versiones en diversos museos de varios países,⁷¹ mientras que no existe ninguna versión en los lugares originales, ya que ambos encargos se vinieron abajo. Su fracaso está también codificado en las mismas superficies de las obras: *Las Puertas* fueron arrancadas e incrustadas de una manera antiestructural, y el *Balzac* fue ejecutado con tal subjetividad que el mismo Rodin jamás pensó que fuese aceptada tal interpretación de la realidad.

⁷¹ El *aura* de la obra en su carácter de “reproductibilidad” ha desaparecido, esto como característico de la obra contemporánea, cuya reproducción cuestiona la característica que hasta el momento había sido propia del “arte” clásico: la irrepitibilidad, la consecuente autenticidad y originalidad. Cfr. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, (México: Itaca, 2003).



Augusto Rodin, *Puertas del Infierno*, 1917. Bronce, 18x12 ft.

(Fig. 30)



Augusto Rodin, *Balzac*, 1897. Bronce, 300x120x120

(Fig. 31)

Ahora, se cruza el umbral de la escultura como monumento, donde ahora la escultura toma un carácter negativo, es decir, una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar, lo cual es tanto como decir que entramos en el modernismo produciendo el monumento como abstracción, el monumento como puro señalizador o base, funcionalmente desplazado y en gran manera autorreferencial. La escultura se manifiesta esencialmente como nómada. Este nomadismo sugiere, a su vez, el carácter de movimiento, movimiento percibido dentro de la experiencia de lo temporal, temporalidad que, a su vez, denota el carácter de lo limitado, lo definido, lo contingente: A través de la absorción de la base, la escultura se dirige hacia abajo, asimilando el pedestal en sí misma y lejos del lugar que le corresponde "originalmente"; la representación de sus materiales o el proceso de su construcción (la reproducción, los moldes, los materiales efímeros), la escultura muestra su propia contingencia.

La base es transportable, señal de falta de hogar y a la vez integración a cualquier lugar en el que sea puesta la obra. Qué mejor muestra de la temporalidad que

esta expresión del cuerpo como fragmentos que tienden hacia la abstracción radical en su pérdida de lugar.

Al ser la condición negativa del monumento, la escultura moderna tenía una especie de espacio idealista que explorar, un dominio separado del proyecto de representación temporal y espacial. La escultura comenzó a aparecer como una especie de agujero negro en el espacio de la conciencia, algo cuyo contenido positivo era cada vez más difícil de definir, algo que sólo era posible localizar con respecto a aquello que no era.

Al hablar de una obra “mudable” o transportable, en sí misma la obra encierra el concepto de “adaptación”, en este caso, el contexto participa también significación a la obra. Ahora bien, las obras son contextuales a un tiempo y a un espacio que las posibilita material y formalmente. Las obras ya no son lo que fueron porque su mundo se ha desvanecido: “La obra, como tal, únicamente pertenece al reino que se abre por medio de ella (la obra). Pues el ser-obra de la obra existe y sólo en esa apertura”⁷². La obra de arte no es completa por sí misma, tomada aisladamente, sino sólo dentro de un conjunto de relaciones que trascienden su entidad concreta para integrarla al mundo que la rodea, esto es *contexto*. Preexiste a su aparición un conjunto de seres, pero es la obra la que proyecta una especie de luz sobre ellos (la posibilidad de poner atención sobre ello) y se convierte en el centro que los unifica y les muestra el mundo.



(Fig. 32)

Eduardo Chillida, *Elogio del horizonte*⁷³, Cantera, 10 x 8 x 8. 1990



⁷² Op. Cit., Martin Heidegger, *El origen de la obra...* 56.

⁷³ Es imposible olvidar a este respecto la comunión que Chillida logra con el cielo, la tierra y el mar no solamente en los celeberrimos *Peines del viento*, sino sobre todo en el increíble *Elogio del horizonte*, en lo alto de Cimadevilla, en Gijón, frente al Cantábrico. Es aquí donde el

Así, al construir un templo, por motivos religiosos, quedan asociados con él todos los momentos trascendentales de la vida de un pueblo cuyos destinos parece presidir el dios con su presencia (Fig. 32). Pero el templo como obra material produce una transformación en la apariencia del paisaje. La piedra misma por su luminosidad hace “que se muestre la luz del día, la amplitud del cielo, lo sombrío de la noche. Su firme prominencia hace visible el espacio invisible del aire. Lo inmovible de la obra contrasta con el oleaje del mar y por su quietud hace resaltar su agitación”⁷⁴. El templo viene a darle a ese ámbito natural que ya estaba ahí, un relieve y una claridad que antes no tenía.

La obra de arte constituye una especie de fondo que contribuye a definir mejor los contornos, las superficies y los volúmenes de la piedra y del espacio mismo que habita. En este contexto todo lo “ahí” se vivifica y se anima: un arquitecto sólo logra un espacio auténticamente sacro, por ejemplo, cuando por el juego de las masas y los vacíos, de las luces y las sombras, consigue que el sujeto religioso, se sienta atraído irresistiblemente hacia el santuario. Por tanto, el fundamento y principio de la escultura como el sacro se realiza en el encuentro del sujeto con lo manifestado por la obra que, de manera simbólica, hace presente el fundamento de cada humano en su búsqueda dentro de la historia; se trata de una *presencia* traída a la cuenta por la escultura misma.

La escultura recrea un ambiente, como un ambiente lírico y lúdico, un espacio de juego para hacer “objetos nuevos”, “sujetos nuevos” esto es, un espacio ambiguo de ser una nueva obra, producto de una alteración (de tipo temática, material, formal: se da una valoración equitativa de todos los materiales, “tradicionales” y nuevos, que puedan ser objeto de uso escultórico, incluyendo los efímeros) que le dan a la obra una nueva dimensión representativa, sin dejar de ser, a la vez, un elemento real (el objeto “obra” es realizado con materiales, temas y formas ya significantes). Existe entonces una tensión entre la obra y su justificación o vivencia simbólica de la misma. Así, el arte

hormigón, comienza a vibrar, al unísono con el entorno, restableciendo la figura humana como efímero *axis mundi* cuando el contemplador se sitúa debajo del nunca conseguido abrigo de este puente-vano. Aquí la escultura se tornó arquitectura, aquí lo fabril y la mano se entregan, confiados, al cálculo de la resistencia de materiales, y el peso se hace ingravido, como en las láminas de Richard Serra.

⁷⁴ *Ibid*, 57.

acoge, en su interior, sus propios límites, pero de ello no resulta su negación, sino una refundación: “Fui sugestionado por la contemplación de los objetos más triviales y – rotos o enteros- me dispuse a ordenarlos por un imperativo interno”⁷⁵.

(Fig. 33)

Lucio Fontana, *Abstracción lírica*. Instalación, 1941



Los objetos deben ordenarse según una lógica que, sabemos, es solamente escultórica, artística (Fig. 33). Se olvidan las partes a favor de la sensación completa y se tiende a la “totalidad constructiva” basada en una ordenación según volúmenes y formas. El arte sigue estando en el terreno de las emociones, sobre todo, aquellas que surgen del *contacto directo con la vida*, de la relación del hombre

consigo mismo, con el mundo y con la divinidad. La combinación de formas está encaminada a la sugerencia, a la sorpresa, a lo simbólico, pero siempre partiendo de datos que remiten a la realidad.

1.1.3 La confusión en la equivalencia de la obra escultórica con el monumento

Aún cuando la obra *abre un campo*, marca un lugar, y es referencia, sugerencia, símbolo, de los significados de un entorno, la obra, la escultura particularmente, no puede ser confundida con un “monumento”. Entonces, ¿dónde está la escultura? En donde el sujeto transforme la materia, en vida. ¿Dónde está “Escultura”? No creo que

⁷⁵ Cfr., Op. Cit., Angel Ferrant, *Todo se parece a ...*

esté donde se dice siempre que está, sino donde cada cual la distingue. La escultura está sumergida en configuraciones de vida. Para que la escultura sea escultura hay que hacerla. Y luego es indispensable que sea reconocida. De lo contrario el objeto llamado escultura sería la misma cosa que un objeto inútil al que se llamase “máquina” o “monumento”.

Entonces, ¿cuál es la razón de orden plástico que justifica el valor representativo de la escultura? En la obra de arte está el monumento recordatorio, pero en el monumento recordatorio no está la obra de arte. Y es que el valor recordatorio de la obra no es el que nosotros queremos darle (como un aspecto puramente subjetivista cayendo, incluso, en un solipsismo que sacaría de juego a la comunidad dadora de sentido), sino el que dimana de su propia esencia. Ese pretendido valor, esa parte ajena y amalgamada a la *verdad* (realidad) del arte, que nosotros aportamos parasitariamente a nuestra obra, dándonos o sin darnos cuenta, se evapora. Ella es nuestro producto cerebral que aspira a vivir de nuestro producto sensitivo. Al fin sucumbe y reconocemos que sólo existió, que sólo existe la *verdad* consciente y subconsciente de nuestro sentimiento.

El ser de la obra no es el ser del monumento actual, algo excesivamente municipal, propaganda caduca, homenaje adulatorio, la escultura nada tiene que ver con un título nobiliario o con la condecoración que los monumentos actuales representan. La escultura tampoco tiene que ver con la llamada “escultura funeraria”, por ejemplo, nostálgica y prisionera. ¿A qué conduce una estatua sobre una tumba? ¿Está para que no olvidemos la vida? Si nada le debemos al muerto, ¿para qué recordarle? En el caso contrario no le olvidaríamos. Entonces, ¿para qué está esa estatua? Es un homenaje de respeto. Equivale a las flores que depositamos sobre la sepultura, algo arrancado de la vida para ofrecerlo a la muerte. ¿Qué importa que la estatua de cementerio obedezca a un concepto abstracto en cuanto a su significado? Su concepción será enfermiza, puesto que al contemplarla nos será imposible prescindir de ese halo mundanamente dramático sobre el cual fue concebida. Fechas y sucesos registrados por medio de la escultura monumental que, en el monumento iconológico, vemos al individuo convertido en mármol o bronce y rodeado de la reseña

plástica de sus hechos notables y de atributos referentes a sus cualidades morales o de “simbolismos” alusivos a sus amores, fibra que legamos a los agentes de arqueología de la posteridad.

Las cosas no son para todos iguales por lo mismo que los hombres son distintos. Pero, naturalmente, para que la gente se entienda, no es extraño que se hallen clasificadas y encasilladas convencionalmente; y así es como toda *estatua* es “escultura” para el aduanero.

A la pregunta, ¿dónde está la escultura?, nos viene la respuesta: “donde el sujeto escultor está”. Así por ejemplo, ciencia y arte constituyen una misma fe pero son excepcionales los iluminados que la profesan. Razonar y sentir sin pena ni gloria y practicar autónomamente, de un modo gregario, la tarea o el oficio que se impone, es lo más común; lo propio de la masa, de la cual se destaca el individuo, ejercitante interesado, sectario o fanático, en un campo que se opone a otro y en el cual tiene su origen, por separado, el mecanismo de las ciencias o el de las artes. Es deplorable que únicamente el espíritu de profundidad sea el de los menos, porque es lo que hace imposible el temor al desengaño.

1.1.4 La verdad en el arte

En el campo de las ciencias hay discrepancias. Pero no caben los farsantes como en el de las artes. Porque en éste, la verdad no flota explicable y comprensible en la conciencia colectiva, sino que gravita evidente, pero inexplicable, en la conciencia individual. Y puede llegarse a la consideración de que en el terreno de las artes cada individuo tiene su verdad, o su mentira. Y a la conclusión de que, por eso, difícilmente pueden entenderse entre sí quienes en el sector de las artes se hallan.

Mucho antes de que el hombre llegara a la primera representación antropomórfica o zoomórfica, tallando un hueso o una piedra, estuvo haciendo escultura, como aquel personaje que hablaba sin saberlo, pero con la diferencia de

hacer poesía con la prosa. Y en las configuraciones obtenidas sin la previa intención de representar lo que veía en la realidad, se le representaron éstas. Le bastaron las más esquemáticas figuras para disfrutar de una realidad puramente imaginada. Un día asocia la grieta de una piedra con el perfil fragmentario de un bisonte y añade lo que completa y aclara su idea convertida en realización. Entonces, con lo que se le *presenta, re-presenta* la figura que se ha figurado; es la imagen que se ha imaginado en virtud de una impresión por la que se produce la obra. Produce, pero no re-produce. Las realizaciones recogen una sola realidad mental en dos vertientes: la una comprende toda forma independiente de la que tienen las cosas y los seres conocidos (se extiende desde el hacha y la flecha hasta los artefactos electrónicos, pasando por todo género de configuraciones no copiadas); la otra comprende toda forma de la que tienen las cosas y los seres conocidos y se extiende hasta las representaciones antropomórficas o zoomórficas.

En definitiva, el productor de formas es arrastrado por lo que más le puede: la emoción o el cálculo, la sensación o la reflexión. La escultura no se puede hacer a ciegas, y por eso mismo, la mayor honestidad del escultor del presente debería ser discurrir a partir de cero, es decir, sobre los principios que se habían olvidado, lo que supone una conciencia desembarazada de las herencias que deformaron aquellos principios. Así, cualquier material que, configurado por el hombre en todas las direcciones del espacio, le presente imagen de sus impresiones vitales, es escultura. No lo será, por el contrario, aquel material que no se le aparezca iluminado con esa imagen de vida, por muy ordenada que reconozca su configuración. La forma escultural se manifiesta opaca. Así, conceptualmente, no hay nada más opuesto a una escultura que una máquina o un monumento, sin embargo, hay máquinas que nos impresionan como auténticas esculturas.

Así, la *verdad* del arte no radica en su exactitud histórica o teórica sobre un tema en específico. Tampoco consiste, simplemente, en la representación “fotográfica” de la realidad. El arte es un traer a la cuenta la realidad, la vida, es decir la comprensión de un mundo de sentido desde la condición de apertura y relacionalidad con *lo otro*. La verdad del arte no tiene por objetivo principal el figurar la realidad, sino la trans-

figuración del mundo (del *para-mí*⁷⁶). Por tanto, el arte será una experiencia descubridora del sujeto en el mundo y del mundo en su alteridad. El sujeto, apurado por el límite de su existencia y su trascendencia, se confronta con la necesidad de lo simbólico que le *sugiere* respuesta. Es esta apertura simbólica la que inviste al sujeto de una nueva condición, la de ser ya no limitado, sino fronterizo, es decir, la de mediador entre mundos, sujeto *abierto* a lo otro, condición nueva de acción, una forma distinta de mirar y de mirarse, de ser y de “serse”.

Es en este sentido en el que también se afirma al arte como *verdad*, a la manera heideggeriana, en ser manifestación creativa, donde el “traer a la cuenta” de la obra, se caracteriza por develar lo más oculto, aquello que por conciencia o inconciencia, se ha dejado acallado aún cuando sea lo que más nos confronte con nuestra propia comprensión.

⁷⁶ Aquí hago referencia a la noción sartreana del *para mí*, como la anunciación de que no existe un en sí de las cosas, una esencia, sino sólo aquello que es significativo para mí. Por tanto, lo único posible de ser percibido y conocido es aquello que me *sugiere para mí* una posibilidad a ser reconocido.

2. Simbolización de la vida humana

¿Para qué me haces falta, si puedo aventajarte corriendo más ligero?⁷⁷ ¿Qué puede ser mayor o menor? ¿Qué es tocar, qué es sentir otro cuerpo?

¿Qué son esos discursos que nos cuentan de vicios y virtudes?
Sólo lo que nadie puede negar existe.

¿Cómo es que saco fuerzas de la carne que tomo? ¿Por qué tengo que orar? ¿Y adorar y andar con ceremonias?

¿Quieres saber quién venció bajo la luna llena y el cielo estrellado? ¿Es la muerte la palabra última sobre mí? ¿Qué es la vida, qué mi vida y qué mi muerte? ¿Es la muerte mi única realización definitiva posible?

¿Creías que bastaban mil acres de terreno, que la Tierra es muy grande para ser abarcada? ¿Has practicado tanto como para saber leer, para sentirte orgulloso de captar el significado de cualquier poema?

¿Qué hay en el origen del mundo que me desvele que la realidad está fincada en el orden y la luz, en la consistencia y la verdad? ¿Hay un poder más fuerte que la apariencia de realidad contradictoria que vivimos cotidianamente y nos tienta, de vez en cuando, con la pesadilla del sinsentido?

¿Qué es un hombre, realmente? ¿Qué soy yo? ¿Qué ustedes?

Detrás de las preguntas por el fundamento humano, late la realidad simbólica. Sólo es posible hablar de lo ausente, de lo desconocido, de lo ininteligible, por medio del *símbolo*. En este capítulo, particularmente, desarrollaremos la necesidad simbólica para la vivencia de *lo otro-sujeto*, es decir, la necesidad de la resignificación de lo simbólico para la experiencia de la subjetividad que se topa consigo misma: es el hombre que, en el mundo, se reconoce a sí mismo como un ser limitado, temporal, indigente de alternativas que le otorguen nuevas posibilidades de concebirse como un ser en realización, en vías de completud, de acabamiento.

⁷⁷ Redactado a la manera de Walt Whitman, *Canto a mí mismo*. (Madrid: Cofás, 2003).

2.1 El símbolo: lenguaje de presencia para hablar del hombre

El símbolo es un tipo de conocimiento y aproximación a la realidad invisible, no disponible ni a la mano. El símbolo habita en el reino de la sugerencia, la evocación, la metáfora, la indicación, donde el símbolo es el lenguaje de la trascendencia, de aquello que no poseemos y habita fuera de nosotros. El símbolo tiene la capacidad de ser exposición en lo sensible de nuestros atisbos del Misterio.

Diríamos junto con Wittgenstein que el símbolo trata de hacer accesible lo inaccesible, apalabrar el silencio de lo inefable, dar cobijo a la trascendencia. El símbolo quiere unir lo roto y fracturado, echar un puente sobre lo separado y situado en dos ámbitos diversos; por esta razón, es expresión de encuentros y desencuentros. Se comprende que el símbolo transite especialmente por el mundo del arte y de la estética, de la psicología profunda y de la religión y aparezca a los ojos de la razón lógica y argumentadora, como lenguaje ambiguo.

2.1.1 La identidad de lo simbólico en contraposición a la imagen ilustrativa

¿Dónde queda aquella realidad más allá de lo que se ve? ¿La cultura de la imagen no es, desde su origen, un peligroso enemigo del imaginar y un olvido del oír y del escuchar, del dar cuenta de lo que no se tiene a mano ni se dispone bajo el control visual? ¿No hemos confundido el ver interior con el exterior; no hemos olvidado la lección poética y de la sabiduría que representa la realidad sin despojarla de su profundidad y misterio? La “cultura de la imagen” es la expresión de la llamada “*crisis gramatical*”⁷⁸ contemporánea, punto de partida de esta investigación para hablar del fenómeno del estancamiento de los *símbolos* como *lenguajes representacionales* en el mundo moderno; imágenes vacías de significación y contenido. Esta *crisis gramatical* no sólo expresa la preponderancia de la imagen y el agotamiento de los lenguajes

⁷⁸ Cfr., Op. Cit., Lluís Duch, *Mito...*, 480.

simbólicos, sino más aún, el uso manipulador de éstas, donde su repetición hasta la saciedad en los *mass media*, liquida el contenido de las mismas: el dolor en una guerra, en una matanza o por un asesinato mostrado en la televisión termina siendo, inclusive, un espectáculo de diversión, entretenimiento o bien un asunto de *telemarketing*.

Dicho “estancamiento gramatical” se verifica en el lenguaje estético y religioso, donde se muestra la carencia de encuentro y religación con *lo otro*, es decir, con lo ausente, lo que está más allá de la representación, lo diferente. Por lo anterior, cabe mencionar que en esta situación socio-cultural, estamos a un paso del cierre de la trascendencia, del discurso de *lo otro*. La imagen contemporánea convierte a *lo otro* en un “qué”, es decir, en un objeto, carente de acción, de significación, de sentido, de vida. El *otro-qué* es únicamente un concepto, un tema, mas no una experiencia relacional entre el espectador y *lo otro*, *otro* que en los lenguajes tradicionales se refiere a: otro-sujeto, otro-mundo o, inclusive, otro-Dios.

Esta ausencia de contenido simbólico será el diagnóstico para indagar lo que hoy hemos de entender por “arte” como *el rostro que revela el Espíritu humano*. En esta perspectiva, hablaremos del *arte*, como aquello que aflora, que *muestra*, que nos lanza *para conocer*, no conceptual o nominalmente, sino *experiencialmente*.

El sentido simbólico expresa la intuición de una dimensión o profundidad de lo real que ni la percepción sensible, ni el principio de no contradicción, ni el razonamiento argumentativo o de causalidad llegan a medir, ni a explicar. Allí donde se quiere penetrar en lo secreto de la realidad se penetra por el camino del *símbolo*, del *misterio*, de la *analogía*.

Así, puesto que el símbolo vive de la evocación, no se lleva bien con la pretensión de exhibición total que la civilización de la imagen busca. Por medio de la razón, el pensamiento conclusivo y demostrativo de la lógica científica o el afán de modelar un mundo de la explicación, hoy, la imagen pretende decir todo de todo, de manera inmediata.

La actual “cultura de la imagen” manifiesta la búsqueda de una verdad que se quiere exhibir ahí delante. El ideal perseguido es poder expresar lo que hay en la realidad, de tal manera que sea visible. La racionalidad moderna avanza hacia una descomposición analítica que en el fondo quiere evidenciar, visualizar, el secreto guardado por la realidad. La pretensión es sacar a la luz de los ojos, de la imagen retiniana, las cosas tal como son. Una vez más, en occidente, aparece el sentido de la vista, como el garante de una verdad que se oculta y que ahora se le exige exhibirse en los aparadores de la validez de lo conocido. Así, la imagen ha quedado como el paradigma del conocimiento. La teoría, el saber, se ha de asemejar al ver. La autoridad de la imagen, vale más que mil palabras, es el valor que se le concede al testimonio del ver.

Hemos llegado así hasta la actual “apoteosis de la imagen”, como bien la nombra Mardones⁷⁹. Todo se quiere decir, contar, expresar en imágenes. Hasta el punto en el que lo que no existe en imágenes no existe en la realidad. La imagen ha desplazado a la realidad, sustituyéndola. Esta tergiversación de nuestra cultura de la imagen, tan criticada por Baudrillard⁸⁰, ha colocado a la simulación, el grado más ínfimo de la ilusión, en el lugar de la realidad. La era de la simulación es el triunfo del simulacro sobre la objetividad. La imagen es un doble de la realidad que la sustituye.

Pero parece que en la actualidad, esta falta de profundidad interior del espíritu humano desata, a su vez, la sed del conocimiento de ese continente oculto. Fascina esa interioridad y, sin embargo, no tenemos la paciencia y cuidado para penetrar en las regiones delicadas y simbólicas. Quisiéramos ver ese interior no dejar que se desvele. Ansiamos, viejo anhelo, conocernos y conocer a los demás y no hay tiempo ni dedicación a esa tarea tan exquisita. Se sustituye el conocimiento de la interioridad, siempre indirecto y tentativo, por la iluminación violenta de las imágenes. Así las imágenes recogen asesinatos o suicidios delante de las cámaras y la pornografía muestra hasta el último detalle anatómico, pero en vano se recoge nada del secreto del

⁷⁹ Cfr. José María Mardones, *La vida del símbolo. La dimensión simbólica de la religión*, (Sal térra: España, 2000).

⁸⁰ Cfr. J. Baudrillard, *El paroxista indiferente. Conversaciones con Ph. Petit*, (Anagrama: Barcelona, 1998); J. Baudrillard, *Pantalla total*, (Anagrama: Barcelona, 2000).

sujeto, antes bien se sustituye su fascinante inefabilidad por las dimensiones más animales.

La necesidad simbólica ha sido paliada por la dimensión superficial de las imágenes, aquellas que, de antemano, buscan quedarse en la luz de lo evidente y lo inmediato a merced de nuestros sentidos, aturdiéndonos, dejando de lado nuestra búsqueda de lo oculto y lo simbólico. Nada ayuda a cruzar el puente hacia esa otra orilla donde se sitúa el individuo con la piedad de sus preguntas por el sentido de la vida y del mundo. Quedamos presos del inmediatismo y de lo dado a la mano.

Hoy, se corre el riesgo de que la palabra se vuelva *imagen*, separación entre la funcionalidad cotidiana y el mito perdido sobre el Fundamento: la vida humana que se sucede en su condición limitada. Las palabras, en su pura condición de imágenes o *representaciones*, expresan una utilidad según los casos de tipo: *prescriptivo*, “tomar el carril de la derecha”; *prohibitivo*, “prohibido fumar”; o *informativo*, “usted entra en el Templo”, recurriendo a *ideogramas* más o menos explícitos y codificados, donde la imagen dice todo de todo, dejando de lado lo oculto, lo ausente, aquello que, siendo diferente, nos remite a nosotros como *presentes* frente a *lo otro* que, en su ser diferente, nos sugiere nuestro *yo*, esto es, nuestra “identidad”, aquello que nos posiciona en el mundo como seres distintos de *lo otro*.

La *imagen* en su carácter de *ideograma*, es un discurso de la obscenidad, donde todo es mostrado, donde todo es informado, nada en silencio, nada oculto, nada sujeto a ser interpretado. Los espacios no son ya el lugar de interacción entre los individuos, sino de interacción entre cada individuo y los textos: los sujetos no habitan un lugar de sentido o interpretación (ante lo ausente), sino de prescripciones y prohibiciones (ante lo informativo de los textos), esto es, “instituciones”. El carácter experiencial de los símbolos queda de lado y se da paso al mundo de la imagen, de lo dicho como representación, pero no, como presencia.

Así, con lo anterior, se anuncia la necesidad de una ***justificación epistemológica*** que diferencie fundamentalmente al “arte simbólico” del “arte

ilustrativo”. El “arte ilustrativo” se fundamenta en la imagen, es puramente ornamental, presenta un estado de exterioridad de la cosa, superficialmente representada y figurada: no es mediador de la presencia. El arte ilustrativo por tanto, en vez de mostrar, separa. Crea una distancia, un aislamiento de la experiencia mediadora de la presencia⁸¹. Esta separación se debe tanto a la obra, como al artista y al espectador. Por una parte, la *obra* puede no significar a un sujeto (artista o espectador), a la tierra, al contexto y los vehículos formales en los cuales éstos afirman y expresan su incompletud y necesidad de fundamento. Por otra parte, tanto el artista como los espectadores pueden estar insensibles, cerrados a la pregunta por su ser y su relación con la pregunta por el fundamento. Esta cerrazón puede basarse a su vez en un trasfondo personal, cultural, social o inclusive político y económico.

Contrariamente, el “arte simbólico” permite que el “eso” (la figura identificable y clasificable), desaparezca. El arte figurativo es superado por el arte simbólico, trayendo a cuenta este último la presencia misma de *lo otro*, cargada de la necesidad de comunicar la fuerza íntima que anima la rigidez de la pura figura humana. Las líneas dejan de ser trazos para entonces ser experiencia de la radicalización de la existencia de los hombres. Así, a través del arte de tipo simbólico el hombre y la mujer, en su desnudez y su vulnerabilidad, se descubren expuestos a la experiencia de su condición limitada, viviendo esta radicalidad de la existencia como una salida de sí a manera de excentricidad, de abandono confiado a la completud de su ser.

2.1.2 El símbolo como presencia del misterio

Siguiendo a Merleau Ponty⁸², el arte es el espacio (refiriéndose a la escultura) de la palabra cuando es hablada, es decir, cuando está atrapada en la ambigüedad de una ejecución, mudada en un término que implica múltiples convenciones, presentada como el acto de un presente (o de un tiempo) y modificada por las transformaciones debidas a vecindades sucesivas. El *arte*, es el espacio de la palabra que refiere *presencia*,

⁸¹ Esta exterioridad se puede volver una ilusión óptica, utilizada para fingir una profundidad en el tema, donde el juego óptico sirve paradójicamente con la superchería curiosa de la misma temática, haciendo de la técnica la condición del arte mismo.

⁸² Cfr. Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción*, (Barcelona: Península, 1994), 173.

presencia que a su vez sugiere vida, esto es, sucesión de transformaciones, contenido de sentido, sujeción a interpretación, hablando de lo dicho y ejecutado, dejando oculto los silencios, también existentes.

Actualmente, pensadores como Marcel, consideran que hay ciertas cuestiones que no pueden ser llamadas simplemente “problemas”, sino más bien “misterios”. El *problema* es algo que yo encuentro, que hallo entero ante mí, pero que puedo, por ello mismo, cribar y reducir. Un *misterio*, en cambio, es algo en lo que yo misma estoy comprendida y que, por consiguiente, no es pensable sino como una esfera en la cual la distinción entre lo en mí y lo que hay delante de mí, pierde su significación y su valor inicial⁸³. Así por ejemplo, el misterio por excelencia que el siglo XX ha querido entender como problema, es el tema de la *presencia*. La cultura de la imagen en la que estamos viviendo nos revela nuestro afán por reducir la *presencia* a un problema, capaz de ser contenido en una puesta en escena del teatro de la lógica y del discurso visual.

La *presencia* es misterio en la medida en que es irreductible a ser pensada como un “estar” que nos posiciona “frente” a otro “estar”; como si quisiéramos regresar al esquema sujeto-objeto donde un “quien” describe y analiza lo que está delante de él, aún cuando éste sea lo divino. Así, el misterio supone una inversión en la lógica contemporánea: el hombre pierde su poder sobre el objeto, su supremacía y su posición dominante pierden sentido en función de la *presencia* como misterio.

La *presencia*, entendida como un misterio, desborda nuestro estar y nos implica en una relación que nos devela nuestra condición humana incapaz de decirse a un solo tiempo, una condición que se va descubriendo y trayendo a cuenta en la medida en que se ejerce la relación sujeto-sujeto. Así, el misterio supone una “antropofanía”, es decir, una manifestación de lo “secreto” del hombre, de lo oculto en condición de ser traído a la luz, revelado, traído a cuenta como *presencia*. Al estilo fenomenológico, el hombre se descubre como un “ser ahí”, implicado en la búsqueda de una presencia, no sólo localizada “delante de él”, sino como mostración de la condición que nos es propia, una condición inacabada, finita, limitada, pero con esperanza de ser acabada en relación

⁸³ Cfr. Gabriel Marcel, *Etre et Avoir*, (París: Aubier/Montaigne, 1935), 169.

con esa otra presencia que le ha descubierto su propio ser. Entonces, la *presencia* es el “yo” humano relacionado con sus propias circunstancias vitales, abierto a los demás “yos” y al mundo en el que vive. Es decir, cada yo implica la condición de “apertura” y relación con otro yo. De esta apertura sugerida por la interrelacionalidad presencial, deviene una autoconciencia donde, confrontado con la presencia de otro, cada hombre y cada mujer se saben a sí mismos.

Apertura, relación y autoconciencia son las experiencias que el hombre vive en su necesaria relación con *lo otro*. Así, todo espacio simbólico será espacio de identidad y relacionalidad. Por lo anterior, todo lugar que no es espacio de identidad ni de relación, esto es, de no-presencia (ausencia) se definirá como “no-lugar”.

Un mundo donde se nace en la clínica y donde se muere en el hospital, donde se multiplican, en modalidades lujosas o inhumanas, los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales (las cadenas de hoteles (...), los clubes de vacaciones, los campos de refugiados, las barracas miserables destinadas a desaparecer o a degradarse progresivamente), donde se desarrolla una apretada red de medios de transporte que son también espacios habitados, donde el habitué de los supermercados, de los distribuidores automáticos y de las tarjetas de crédito (...), un mundo así prometido de la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero, al pasaje, propone (...) el análisis del palimpsesto donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación.⁸⁴

Y si además el *arte* en su puro ser de *re-presentación* o *imagen*, se une a las filas de este no-lugar, parece que el arte ha perdido todo sentido de ser, de significación, de transformación de los espacios vacíos en espacios habitables por hombres y mujeres que *necesitan*, en el reconocimiento de su fundamental limitación y carencia, la interrelación entre sí y con *lo otro*.

Este “no-lugar” del arte, representa la pérdida del sujeto en la multiplicidad de las imágenes, reivindicando, a su vez, el acotamiento del horizonte de creatividad, de transformación del mundo en un hábitat de resignificación que los símbolos ofrecen en su condición de *interpretación viva* de la situación de los sujetos en torno a sí mismos, el mundo y la divinidad, esto es, *lo otro*.

⁸⁴ Cfr. Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, (Barcelona: Gedisa, 2001).

2.2 El origen de la obra de arte: hacia una estética simbólica

El hombre se descubre entrañablemente vulnerable en la búsqueda de su fundamento: el hombre es un ser limitado por su temporalidad pero abierto a la superación de la misma por medio de su imaginación, transformando tal “limitación” en “frontera”, es decir, en puente para hablar de sí mismo como un ser que se lanza hacia lo *otra orilla*. Por lo anterior, la experiencia simbólica sugiere “excentricidad”, es decir, la obra nos saca fuera de nosotros y nos presenta frente a *lo otro*: no se trata de re-producir, y re-presentar, sino de producir y presentar. El conocimiento que aporta el símbolo es una perspectiva que abre el acceso al centro de la realidad desde donde las cosas se aprehenden como articuladas dentro de una red y orden mayor. El símbolo es un rayo iluminador que abre o despierta un sentido y devela un significado profundo del mundo, de la vida y de la existencia humana. Es un conocer que revela el corazón palpitante de la realidad. Por ello, el símbolo encierra una realidad de misterio en tanto que nos desborda, nos implica y nos apalabra el fundamento buscado.

Así, el mito creador primigenio, incluso prehistórico, tan presente en el discurso de la Escuela de Altamira⁸⁵, por ejemplo, emplea la categoría de lo *ingenuo*, para dilucidar la doble consecuencia de un arte de tipo *simbólico*: la de un hombre originado y la de un hombre originador. El príncipe de la creación es, desde el punto de vista de las artes, hombre y niño a la vez.

2.2.1 La escultura como apertura del mundo simbólico

La escultura es arte de la forma. Forma y luz fascinan al hombre. En su célebre escrito publicado como la *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Jorge Oteiza⁸⁶ insistía en que el artista no se debe a la repetición o imitación, sino al pensamiento inédito, al hallazgo que provoca una disposición insólita de la imaginación.

⁸⁵ Las referencias expresas al arte primitivo que fue objeto de los entusiasmos de los nuevos prehistóricos (Ory, Goeritz, Ferrant,...) promueven la retraída de la percepción a disposiciones originarias, germinales, de la creación y, con ello, al mito de los valores morfogénicos puros.

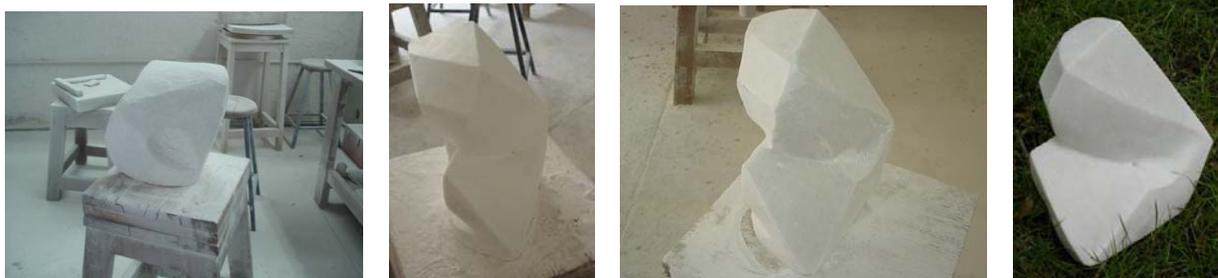
⁸⁶ Cfr., Op. Cit., Jorge Oteiza, *La esencia humana de...*

Se comprenderá que el propósito de las tentativas que se comentan en estos términos no radica expresamente en el resultado formal, sino en la estimulación estética que se desencadena y que da ocasión a nuevos órdenes perceptivos de nuestra visualidad humana. El juego formal de ese espacio insólito educaría nuestra percepción, a la que llama a encontrar su idoneidad con lo que desconoce y, por tanto, a afianzarse en la actitud artística ante las formas.

Por esto es que la forma escultórica se plantea aquí como la capacidad para estimular lo imaginativo. Así, la propuesta plástica se convierte en metáfora de su propia transformación: concebir el cambio como la única realidad, supone aproximarse más al mundo fluyente donde se muestra la relatividad de la condición humana: la vida, siempre fluctuando, siempre temporal.

2.2.2 El arte no es ilustración, ornamento ni imagen

El peligro de una representación puramente ornamental (ilustrativa) se evita al considerar el arte como signo de una forma pura animada de vida. El arte, desde esta perspectiva, responde a una búsqueda de formas autónomas que hacen (representan) visible una realidad interior, un modo de percibir y sentir que es distinto para cada persona. Se trata de la esencia humana de las formas, donde existe una humanidad de todo arte creado por el hombre, donde el artista deforma y transforma la realidad, hasta hacerla incluso irreconocible.



Mariana Méndez, *Sin título*, 2006. Marmol durango. 55 x 49 x 40
Proceso de Transformación de la piedra por medio del tallado

Pero ¿hasta qué punto, en esta sugerencia de transformación de la realidad, nuestra obra surgirá matizada de un acento local? Remitiendo nuestra reflexión a la experiencia como hasta ahora, la obra crecerá de dos ramas: la *colectividad* y el *individuo*. Ahora bien ¿es el individuo quien se debe a la colectividad, o es la colectividad quien se debe al individuo?

Es muy actual la tendencia a estimar como valor principal en la obra el acento de raza; inclinación decadente que determina un perjuicio privativo de emotividades propias y que conduce a la atrofia del sentimiento original.

Bien es verdad que nuestra obra no puede producirse espontáneamente. Adviértase siempre en ella una ligazón pretérita, origen de luz. Es decir, que se requieren dos elementos para que la obra se manifieste, y de los cuales puede derivarse su acento local: *Tradicición* y *Naturaleza* (esta última, como ya hemos descrito, no apreciada en su sentido espectacular, sino temático).

Y no busquemos la *tradición* como legado racial o de nuestra aldea. *Tradicición* no es un concepto circunscrito a la familia; *Tradicición* es herencia asequible a todo humano a quien llega; tradición es herencia que cunde y que crece y que arraiga en razón directa de su difusión, por esto, su lugar es la comunidad que la vive, y la hace presente. Ahora bien, hay tradiciones nuevas y otras viejas, pero todas mueren, al fin por ley de haber nacido. Son las tradiciones de orden sensitivo y dentro de éstas, las contenidas en toda forma artística la base de nuestra atención. Contenidas en toda plasmación ajena al tiempo y al espacio en los que residen latentes. Por sí sola, la tradición no fermenta sino en un producto híbrido con las vivencias e interpretaciones particulares de cada individuo que, cuando más, podrá repetirse pero nunca sucederse.

Naturaleza, aquí entendido viene a ser sinónimo de *Vida*. Incluyamos dentro de este concepto todas las formas, las luchas, las armonías y las fuerzas que nos rodean. La estática silueta de una verdad corpórea; la hierática gravidez de un volumen; el resbalar de la luz por la carne viviente; la tersa superficie de un techo desnudo; el ascensional serpenteo con que creció el árbol; el diverso matiz, obra del espacio. El

campo, la ciudad, el cuarto que habitamos; la tierra que pisamos y por la cual nos alimentamos y vivimos.

Las formas de *la naturaleza*, igual que las de la *tradición*, obedecen a un proceso de cambio y adaptación. Su “perfección” es parcial e invisible. En ellas no vemos sino necesidad, limitación, vulnerabilidad, imperfección, búsqueda de sentido. La eterna imperfección de las formas es garantía de la eterna vida del arte de sentirlas.

Ahora bien, cuando de la obra emana un perfume tradicional que domina sobre toda interpretación subjetiva de la Naturaleza, o bien cuando sin aquel entronque tradicional se manifiesta en ella la condición genuina del Ambiente o Naturaleza, entonces la obra es francamente típica. Este es el caso en que la obra es más bien hija del pueblo que del individuo.

Si, por el contrario, no diluir ese alimento de viejas tradiciones sino que aparece la obra sazónada de cálida subjetividad de no querer dejar antaño, o bien, cuando sin derivarse de un Ambiente o Naturaleza, hubiera prendido en alguna de las infinitas y sutiles del vivir general haciendo sensible un aspecto nuevo, o marcando formular u orientaciones modernas, aun siendo eco de análogas exaltaciones la obra puede considerarse en este caso más bien como hija del individuo que del pueblo.

Hay además una cuestión de compatibilidad entre la Tradición y la Naturaleza. Es preciso que una y otra se confundan en la unidad; condición indispensable para no caer en la aberración.

2.2.3 El espacio artístico como alternativa creativa de referencias significativas

Partiendo de esta reflexión, sugiero la lectura del *arte* como el espacio creativo de sistemas de referencias simbólicas, esto es, como vocabulario rico en sugerencias alternativas en torno a la condición limitada del hombre. El arte explota al máximo su

condición de *sugerencia*, acudiendo a metáforas, metonimias y sinónimos y entresacando de cada idea la posibilidad de variados matices. Se trata pues, de una demanda: la de promover un arte acorde con los tiempos, con el presente de cada *presencia* humana. Se trata de la exigencia de un arte en contacto con la vida, con las realidades que marcan la percepción del mundo.

Así, como tímidamente ya lo mencionaba, la necesidad de dotar al arte de vida se resuelve, en escultura, a través de la forma. Es decir, la razón de la obra de arte es su propia esencia: su valor proviene de la capacidad de satisfacer una necesidad anímica, específicamente humana, basada en la apreciación sensible y reflexiva de sí mismo por medio de las formas que le sugieren al hombre su paso por el mundo. Arte, vida y forma quedan enlazados en una tríada de conceptos, eje sobre el que se va a desarrollar el sistema artístico del escultor.

Para conseguir que la obra de arte tenga vida y produzca emociones hay que volver los ojos a la naturaleza: frente al natural se impone la Naturaleza, pero no sus aspecto físico, exterior, superficial, sino sus principios: lo cambiante, lo contingente, lo finito, lo carente, lo necesario, *sugerencia* de la misma condición del hombre. El arte busca sus propias leyes, al modo en que la naturaleza tiene las suyas. Estas leyes son las que provienen de la propia condición artística que, en el caso de la escultura, se resuelven en el espacio en sus tres dimensiones, en las leyes físicas y en las materias telúricas. El arte se convierte así en una suerte de “segunda naturaleza”. Este proyecto en torno a la significación del arte desde la vida busca que desde la leyes propias del arte, se generen obras donde se materialicen ideas, creencias y condiciones, hasta ahora defendidas sólo sobre el papel.

2.2.4 El arte como “arte vivo”

(Fig. 34)

Trabajo en el Taller de Talla en Piedra



Pero ¿cómo comunicar y hacer comprensibles estas realidades como actitudes estéticas? Por medio de un “arte vivo.”⁸⁷ Este necesita dar “formas actuantes”, “incisivas”, “formas que valgan por sí mismas”, como valen las de la realidad. Formas que tengan configuración

propia, formas contrapuestas a las inertes. De aquí que la escultura no sea ni utilitaria, ni representativa. Lo que da necesidad a su naturaleza es la condición activa del objeto artístico creado, es decir, la invención plástica ha de hacerse presente en el acto creativo mismo. Esto es, se busca una imagen artística sin intenciones representativas ni descriptivas, fruto de sinceras tentativas de la imaginación. Así, el producto artístico es expresión vital y rendimiento de la voluntad precisamente en la medida en que el mismo proceso creativo se hace presente en la forma final y por que resulta de una tentativa vital: “Me parece imposible que quien produce una obra plástica con intención de arte pueda distraer su pensamiento de una idea fija: la de ver hecho aquello que constantemente vislumbra”⁸⁸. En la obra plástica encuentra expresión el pensamiento formal (ver Fig. 34 en la que se muestra el proceso creativo a partir del estudio de la geometría y los planos): “La misión de nuestras manos ha de consistir en evidenciar las estructuras imaginadas por el arquitecto que vive en nosotros”.

⁸⁷ Cfr., Op. Cit., Angel Ferrant, *Todo se parece a lago...*

⁸⁸ Ibidem, p. 94

3. El artista como transfigurador del mundo como obra

El artista sabe mirar su mundo, no “estando fuera de él” (como muchos lo opinan), sino siendo el que más adentro y sumergido de él está, ahí, implicado, envuelto, abrazado, sobrepasado por la realidad que vive, transformando la apariencia de la realidad, introduce una lectura de las representaciones que no estaban allí y que tienen como objetivo la afloración de nuevas sensaciones. En esto consiste el carácter simbólico del artista, en traer a la cuenta lo que no está en la apariencia, sino que está oculto en tanto que permanece en la constancia de la existencia, dejándose dilucidar por aquel que sabe mirar. Las cosas dejan de ser lo que son y no son ya lo que parecen. A través de materiales y formas se nos informa de una realidad que, a nivel de lo visible y lo perceptible, es otra. Los placeres estéticos y, por tanto, vivenciales, se multiplican.

La realidad (la inexorabilidad de la limitación humana y su carencia) permanece como referente. Pero se redefine como frontera (ya no como límite sino como relación que apunta hacia otra presencia, la de *lo otro*), punto de partida por el que se hacen perceptibles nuevas realidades.

Así es como la representación, como finalidad del arte, queda a salvo, no se niega radicalmente; sin embargo, de algún modo, entra en “crisis” y participa de una *tensión dialéctica*, condición a partir de la cual es posible crear todo un mundo de sugerencias o símbolos: la realidad y la percepción de ella. Es en este momento donde aparece la capacidad de “creencia” en lo ausente de la apariencia de la obra. Sólo sugerido, señalado, remitido, pero ausente, oculto, misterioso. Para crear es preciso conocer. Estudiar es indagar para conocer. Quien conoce y piensa puede crear. La obra nos abre (nos hace conocer) un mundo que antes no podíamos mirar sensorialmente. Es así que para ser “artista” se precisa conocer el mundo referido: el artista vive y siente lo que refiere.

Y en esta realidad conocida, el artista reconoce, a su vez, la capacidad de convertir el límite en frontera. En este reconocimiento se gesta un espacio de esperanza, por sabernos limitados pero a la vez indefinidos, incompletos, movidos a

una realización, a una autodefinición, a tender puentes creativos entre lo que somos, límite, y lo que nos sugiere un espacio de “realización”, *lo otro*. Se trata pues, de una esperanza antropológica, basada en la creatividad por la excentricidad, en el estar descentrados de nosotros, lanzados a lo otro, confrontados con la diversidad que en sí misma, ontológicamente, es alteridad. La grandeza de los artistas consiste en su capacidad para mostrar mundos, donde nuestros viejos esquemas inmóviles cobran un significado distinto: el de la esperanza, el de transfiguración de lo real limitado en frontera.

3.1 El artista como contemplador de la vida

La contemplación de la vida nos produce una impresión, un sentimiento, y para manifestarlo necesitamos un medio. Adoptando como tal el concepto imitativo caeríamos indefectiblemente en lo que podríamos llamar perfección incompleta. Es decir: obtendríamos la vida, muerta; la vida que no es vida. Inútil empeño, que nos conduciría a la farsa, al fraude, a la mentira. La *verdad*, pues, de la obra de arte, en nuestro medio de expresión, dependerá de la “sinceridad” con que manifestemos nuestro sentimiento en referencia con la realidad que lo motive. Formas nacidas en la piedra, “...fecundada la vida por el artista, nacen con una maravillosa virginidad (las formas). Su expropiación o adopción es prostituir las, origen del plagio, y si nuestra fecundación se verifica exclusivamente sobre ellas y no sobre las de la vida, nuestro delito ya no será el plagio sino el incesto artístico”⁸⁹

Cada parte de la obra vibrará en ella toda y no fuera de ella. Su periferia encerrará nuestras sensibilidades, y fuera de ella nada habrá nuestro. Nuestra obra será un todo hermético que nos significa a nosotros. Ahora bien, cuando en una totalidad sensorial las formas físicas son partes, la otra parte para completar el todo es nuestra obra de escultores, y, en este caso, será eterno reflejo del diálogo de nuestro espíritu y las formas físicas ante un pedazo de la vida. Ya no vivirá aislada nuestra

⁸⁹ Op. Cit., Anfel Ferrant, *Todo se parece a...* 97.

obra, sino sociable. Cada una de sus partes vibrará en ella y fuera de ella. Nuestras sensibilidades no aparecerán circunscritas. Nuestra obra será una parte.

3.1.1 *La mirada artística, una mirada metanóica*

Así por ejemplo, desde una visión platónica el artista es un individuo de excepción, dotado de un poder visionario que, a la manera de un profeta, penetra profundamente en todas las cosas que de por sí ya están ahí. Esta posibilidad de mirar se da gracias a la experiencia de encuentro que previamente el sujeto ha vivido como condición de posibilidad para poder mirar de manera distinta. A esta “forma distinta de mirar” la llamaremos actitud *metanóica*, es decir, la capacidad de percibir y juzgar de manera distinta, pensar distinto, vivir distinto incluso la condición propia del límite. De algún modo, ante las pupilas, el tacto y el oído del artista se presenta un tipo de realidad reflejada en la obra como sorprendente en tanto revelación de aquello que los otros hombres no han alcanzado a ver a simple vista. El artista no ve más allá de lo real, más bien, es capaz de ver lo real mismo, percibiendo su apertura a ser descubierto, manifestado; lo más real de lo real es revelado: lo que está ahí, sosteniendo y posibilitando el ser del mundo y de los hombres y mujeres que lo habitan. Es el hombre que al despojarse del velo que oculta la verdad de las cosas las descubre en su auténtico ser, esto es, en su devenir constate. El artista es sensible al ser y a los contextos, generando en la obra una comunicación lúdica entre ambos: apertura que abre camino, que posibilita la capacidad de autocomprensión de los hombres a partir del mundo que habitan.

Así, un hombre con dotes artísticas, encuentra un objeto de la realidad exterior, se siente tocado, llamado, descentrado de sí por una propiedad o un conjunto de propiedades de las líneas, colores, formas y/o movimientos de dicho objeto, elementos que *dicen* algo: la capacidad de tener una forma específica para revelar un mundo de significados que abren la posibilidad de la experiencia del encuentro por su misma

presencia. La interioridad del hombre se pone en un peculiar movimiento, se hace abierta y receptiva; pero a la vez despierta, tensa y dispuesta a la actividad.

3.1.2 *El espacio artístico como tríptico relacional*

Además, podemos decir que toda obra puramente estética se abre en tríptico, cuyas hojas están formadas por el artista, la obra y el espectador. El artista en su obra ejecuta, juega, con todo el conjunto de su genio y suscita una emoción en el espectador: la obra de arte es para mirarla, y arrebatada el espíritu humano, representando algo configurando en su pequeño mundo artístico.⁹⁰

El artista ve emerger las formas no a la manera de conceptos y teorías certeras sobre lo que son o no las cosas, sino de manera sensorial, en contacto con lo que ve, oye y palpa. Llevado por las formas y a la vez simplificándolas, condensándolas, haciendo cuanto sea preciso para elevar la comunicación de las mismas, el artista hace evidente lo inefable en las formas. Así, el artista, al captar lo inefable de la cosa, se capta a sí mismo, no de modo conceptual, sino viviendo de manera inmediata, desnuda al decir, expuesta y vulnerable a los ojos que saben ver lo que por evidente se pone en juego.

El artista articula un nuevo sistema formal, el cual debe ir acompañado de una reflexión distinta sobre la experiencia perceptiva que, si bien parte del artista, tiene que apostarle por un cambio en los hábitos perceptivos de la sociedad en general. Si la obra es, el artista es el que ve, el que mira y hace ver de otro modo lo visible: hay videntes y ciegos, sensibles e insensibles ante las formas del arte. La conexión entre el mundo exterior, un mundo lleno de formas, y el artista se establece a partir de la mirada. Artista

⁹⁰ Toda obra genuina de arte es además símbolo, háyalo pretendido o no el artista, tanto si éste es naturalista como simbolista. Símbolo, es decir, que de la plenitud infinita del sentido con la que tropieza necesariamente todo humano conocimiento, capta algo y lo hace manifiesto y comunicable. El artista es capaz de abrir mundo de interpretación, en donde el símbolo capta parte de lo inefable, lo comunica, pero también posibilita el percibir lo mucho que se escapa, donde el símbolo expresa en sí mismo la imposibilidad de manifestarlo todo. Por tanto, de esa misma plenitud de sentido que pretende el símbolo, inagotable para el conocimiento humano, encontrará una misteriosa resonancia. Así entendido, todo arte auténtico es una revelación simbólica, y la creación artística un servicio santo. A pesar de todo, sigue siendo verdad que en toda creación artística se oculta un peligro y esto no solamente cuando el artista no tiene idea de la santidad de su misión. Es el peligro de que se contente con la representación externa de la imagen, como si no existieran para él otras exigencias⁹⁰. Pero además, existe el peligro del orgullo, de la apropiación de la gloria que pasa por nosotros, imposibilitando la condición para el encuentro ya no sólo del espectador, sino del artista mismo.

es el que tiene capacidad de ver más allá y se le puede exigir un comportamiento perceptivo que descubra las posibilidades de nuestras experiencias sensibles. Se reivindica el placer de ver y también el de hacer ver. La revelación de los sentidos y el nuevo uso que debe dárseles para proponer, no un nuevo lenguaje, sino un nuevo modo de pensar el arte en relación a la vida. Esta mirada no se refiere a la visión física, retiniana, superficial, sino a la que se ejerce desde el interior y que, como proceso de revelación, participa de la categoría de fe. Esta fe, basada en el creer, le lleva, en un juego de palabras, a la de crear: Obedezco al mandato de una fuerza inexorable, en la cual lo que hago es lo que creo. Al responderme así, me sale al paso la palabra creo, en la que se comprime lo de creer y crear.

3.2 Un artista, un niño

En lugar de buscar la reflexión sobre el arte como un fin en sí mismo. La situación privilegiada del artista, es la de ser un niño: tiene una oportunidad histórica de poder situarse entre la intuición y la conciencia y la posibilidad de tender un hilo que le une con el mejor arte.

(Fig. 35)



El niño es el modelo en el que se debe mirar el artista: todo está dicho ya, pero como nadie escucha, es necesario empezar continuamente. Aprendizaje y creación aparecen unidos en el sistema artístico, hasta el punto de que puede darse la vuelta al planteamiento inicial y entender la creación como el cultivo de la

capacidad de aprendizaje (véase Figs. 35, 36 37 y 38 donde se muestra el trabajo de ensayo en el taller). El taller es un lugar de ensayo, donde se afronta cada trabajo como

si fuere el primero y cuyo objetivo es la producción de formas nuevas, dejando un margen al azar, a la sorpresa y, sobre todo, a la duda.



Proceso para sacar molde de modelo vivo.

Taller de Experimentación Plástica

(Fig. 36)





Vaciado en yeso con recubrimiento de cera. Taller de Experimentación plástica

(Fig. 37)

3.2.1 El juego reflexivo en la obra de arte

Así, el oficio del escultor como artista, supone un gran esfuerzo, tanto físico como mental (Fig. 39). Compaginar la tortura del trabajo más rudo y sucio que puede haber, con la actividad mental necesaria para percatarse de las posibilidades expresivas de toda forma en los dominios del espacio; soportar la impaciencia que una manipulación extraordinariamente premiosa causa, junto a la comezón ardiente sin cuya tensión no puede darse la obra, son factores que le colocan a uno al borde de lo insufrible. Es perfectamente explicable que no haya más escultores de oficio, o que entre los de oficio sea rarísimo el escultor. Lejos de haberse simplificado en su emancipación de las viejas ataduras técnicas, el proceso creativo se ha abierto a nuevas vías de experimentación con materiales y métodos y exige un escultor consciente y concienciado que mantenga los sentidos siempre alerta y ponga en juego la sensibilidad por vía intelectual.

(Fig. 39)

Después del trabajo de talla en piedra



De este modo, el acto creativo, basado en una investigación sobre las combinaciones posibles de sus componentes elementales en el espacio, se da a sí mismo como tema de reflexión artística. En la escultura, lo más fundamental no es el hecho material del cambio sino el movimiento. Pensar esto es como creer que el secreto más intrincado de una partida de ajedrez es el transporte de una casilla a otra y no la jugada en sí.

Así por ejemplo, la representación de la *figura humana* se entiende sólo en su desplazamiento en el espacio. Aquí no hablo de un movimiento mecánico, que se agota en sí mismo: es un fin. Se trata de un desplazamiento que consigue “figurar” las innumerables posiciones y puntos de vista que el artista, o cualquier espectador que manipule el dibujo, por ejemplo, deseen. El arte escapa de su vinculación con la máquina al convertirse en un *objeto lúdico*. No es ni imagen, ni construcción. El arte participa de una concepción que lo asimila al juguete, pero que no hace de él un juguete.

El valor de la escultura no consiste en su capacidad de suscitar una emoción estética, fija en cada una de sus posiciones, sino en la concatenación plástica que hay entre todas ellas en virtud de una serie de movimiento, cada uno de los cuales, así como todo el conjunto, obedece a una razón mayor de composición. Posee un refinado estilo que refiere sobre el mismo proceso discontinuo. No tiene un único desenlace, sino la atrabazón de una jugada, de una dialéctica continuada y lógica. Su comparación con el ajedrez es afortunada ya que el ajedrez no es propiamente un juego, sino, en cierto modo, la reflexión sobre la capacidad de jugar misma. El arte tiene, en una palabra, caracteres de partitura: *jouer, spielen, play*, son palabras unidas a la esencia misma del arte de todos los tiempos.

3.2.3 La obra de arte como espacio lúdico

El espacio construido por el artista, por y para la escultura, surge de sus propias leyes y posibilidades, es autónomo y libre y permite al espectador organizar su relación con ese

espacio y explorar las infinitas dimensiones del mismo. El acto perceptivo coincide con el creativo, el espectador es, a su vez, constructor de nuevas relaciones espaciales, abiertas a lo imprevisto. El disfrute estético del mirar se complementa con el lúdico del crear (véase Fig. 40 como ensayo de Experimentación plástica con modelo vivo).



Proceso para sacar molde de modelo vivo.

Taller de Experimentación Plástica

(Fig. 40)

La concepción del arte como posibilidad de juego de formas en el espacio necesita un recurso para poder materializarse. La escultura es función animadora del espacio: vemos el mundo por el agujero de los ojos, mas la imagen del mundo no es la que nos dan las pupilas, sino la que se reproduce luego en el modo humano de ver el mundo. Las propiedades de la imagen se ostentan ocultas y nada más que la mirada prodigiosa las descubre. *Verdad*, tratándose de artes del espacio, se opone directamente ilusión, imitación, semblanza.

Es así que la relación entre el artista y la obra de arte pasa por el arte mismo, concepción en virtud de la cual hay obra. Entonces el arte ocupa un lugar intermedio entre el creador y lo creado. De aquí habrán de desprenderse importantes consecuencias de cara a una teoría del arte que dé cuenta de las vías de acceso sensible a los misterios inefables de la revelación de la realidad. Algo despierta en el propio ser del artista. Es, precisamente en esta experiencia, donde se habla de un “encuentro” en el que vemos una cosa, percibimos su modo peculiar de ser, su grandeza, su inefabilidad, su desbordamiento de vida, su inestabilidad cierta, su magnanimidad inconmesurable... y enseguida, como un eco vivo, algo responde a ello en nosotros mismos, algo se pone alerta, se levanta, se despliega. El artista, como hombre, es capaz de responder con su ser interior a las cosas del mundo, realizándose a sí mismo en esta respuesta. Esta respuesta no resulta del mero captar la cosa tal como está delante, sino contemplándola en su presencia, en su ser en el mundo que se despliega como un ser en referencia, en relación-con, relativo a un mundo que lo significa, donde emerge su propio ser, algo de lo que él es en la intimidad: su fundamento más elemental.

Para finalizar este capítulo diré que el arte es un espacio de apertura íntima que nos revela nuestra necesidad de relación con otro. Así, a la pregunta kantiana ¿qué puedo esperar? Se revela la necesidad de “dar razón sobre la esperanza” (1Pe 3, 15) de los hombres y mujeres que preguntan desde su condición vulnerable y limitada por el sentido de su existencia: la fragilidad de mi cuerpo y mi proyección hacia la muerte

sugieren un sinsentido, un absurdo angustioso que genera una búsqueda de sentido⁹¹. Por esto, la esperanza la definiremos como la expectación inminente del acontecimiento de la realidad que fundamente la existencia humana.

El arte, desde esta perspectiva, *deberá* de dar respuesta a las preguntas del hombre sobre su propia existencia. Sólo el arte de tipo simbólico, concebido dentro de



estas exigencias tiene valor de esperanza, por tanto, repercusión existencial. No pretendo agotar aquí la cuestión sobre este interminable tema, cuando en nuestra actualidad, los mismos cánones estéticos se ven cuestionados, dando la impresión que no es ya la belleza, sino la originalidad, la que ocupa el puesto de criterio artístico fundamental (en gran parte, como consecuencia del formalismo).

Antonio Oteiza, **San Sebastián**, 1978. Bronce, 80x50x55

(Fig. 41)

El aspecto simbólico al que hemos hecho referencia, conectado con la vida y la transformación de ésta es traducido como esperanza de acabamiento existencial, es, en el fondo, la obra vista desde su carácter *trascendente*. Aspecto simbólico de la obra que va más allá del plano emotivo que actúa a través de la sensibilidad, suscitando el aparecer del *mysterium tremendum, fascinatorum*, a lo que Mircea Eliade, desde el estudio de las religiones orientales, llamará: *lo sagrado*, teo-fanía (aparecer sagrado) del mundo a los ojos de los hombres, esto es, posibilidad de entender el mundo mismo como horizonte de realización existencial, cosa que fascina, pero a la vez nos deja en la perplejidad de encontrarnos *ahí*, seres en el mundo, abiertos a nuestra realización

⁹¹ Posterior a esta lectura pesimista y limitada de la vulnerabilidad como condición humana, daremos un giro, mirándola más como posibilidad positiva, es decir, con condición para la autocomprensión y posterior encuentro con la divinidad, haciendo de ella no un límite sino una frontera entre dos realidades: el hombre y la mujer, y la divinidad (Cfr. Jan-Luc Nancy en "*La Déclousion*" *Déconstruction de christianisme*, (París: Galilée, 2005).

(véase Fig. 41 como sugerencia temática al hombre en búsqueda de la intimidad fascinante y misteriosa de la realidad).

CAPITULO III

La obra de arte como espacio de encuentro con lo sagrado

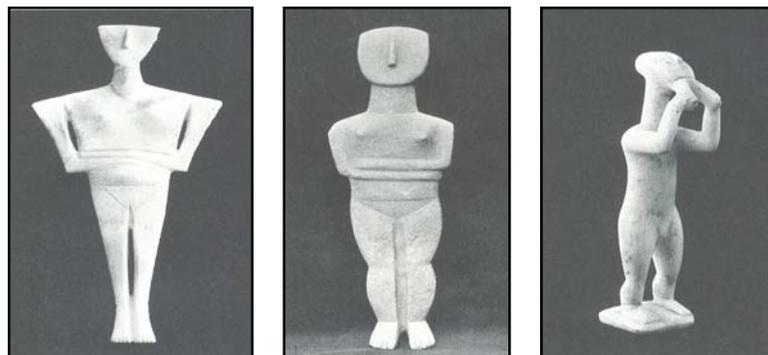
Quando un escritor escribe el ilusorio esfuerzo del hombre por encontrar el "lugar" que pudiera ofrecer la respuesta a la pregunta sobre el sentido de su existencia, o cuando presenta a un hombre quien persigue y finalmente destroza su conciencia de culpabilidad, o a un hombre cuya muerte es tan absurda como lo es su vida; o a uno, que está asqueado del vacío de su vida: en el fondo, se trata de la pregunta religiosa.

Paul Tillich, "Die Verlorene Dimension", en **Die Frage nach dem Unbedingten (Schriften zur Religions-philosophie)**

Las plantas y los animales, el fuego y los astros conmueven al hombre primitivo. Postrado ante ellos, es presa de la inquietud espiritual, hermana de toda emoción. Duda. Quiere encontrar la clave de este enigma, teme y prende en él el sentimiento religioso y artístico. ¿Cómo no rendirse y adorar aquello que despierte en él tan inmaterial estremecimiento? Con el mito y el rumor, nacen la literatura y la música. Con el amuleto o el ídolo, la pintura y la escultura. La religión, la cuna del arte. Obsérvese la predilección del niño por todo aquello que existe con mayor palpitación de vida, con mayor jugosidad lumínica. Los dioses de los niños son los vivos colores de los animales. Sus ídolos, los juguetes (véase Fig. 42 donde ya los antiguos grupos tribales utilizaban amuletos como recursos míticos para unirse con lo sagrado de la naturaleza, su fertilidad, su vida, su divinidad).

Amuletos estatuariso del 3000 A.C. tallados en marmol.
Aprox. 40 cm. Skyros. B. From Paros.c.From Amorgos

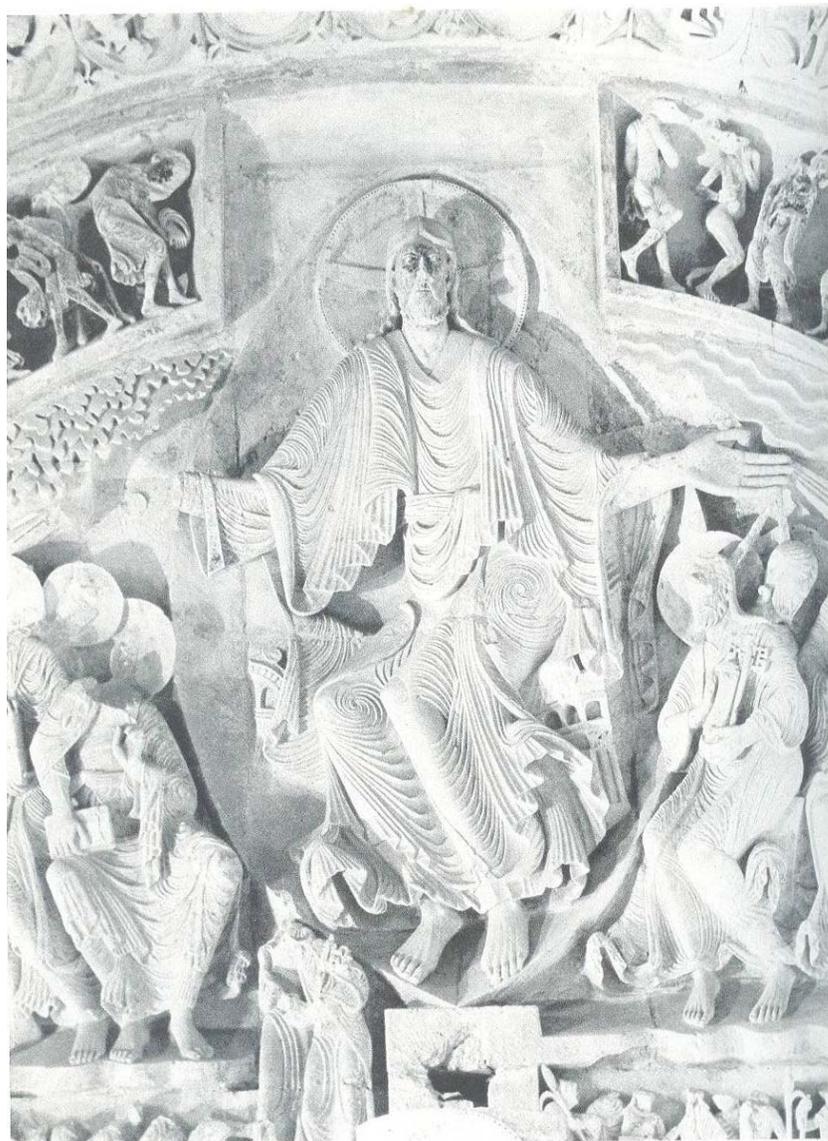
(Fig. 42)



En este tercer capítulo, abordaremos la relación que existe entre el arte y la sugerencia de *lo otro* como *dios*. Y es que, como lo dijimos en el capítulo anterior, la sugerencia de *lo otro* (el sujeto, dios o su mundo) le da al sujeto, espacio de transfiguración de su propia condición limitada humana.

Lo sagrado en el arte se muestra como lo originario de nuestra existencia, haciendo de ésta un encuentro fundacional como espacio de *comunión* entre el hombre y su divinidad como horizonte de apertura, trayendo a la cuenta una esperanza radical por serse y realizarse. Aún los sacrificados, los marginados, las heridas abiertas en la memoria de un hombre o de una mujer prostituidos por los andamiajes sistémicos de las formas normativas, vacías de contenido simbólico, son capacitados para ser acordes fundamentales del canto de la belleza en relación con la experiencia de lo sagrado; el corazón del hombre y la mujer se develan abiertos a la respuesta que ensanche el horizonte de su comprensión y esperanza.

Hablar de “arte sacro” en nuestra actualidad, sugiere espontáneamente voltear la mirada hacia aquellas formas artísticas del pasado, sean éstas la discusión iconoclasta en Bizancio (Fig. 43), las obras renacentistas religiosas, así como el sin número de obras que remiten, por su temática, al ámbito “sacro”. La pregunta del arte sacro parece así dejar totalmente de lado lo que hoy pudiésemos decir de lo “sacro” y su relación con las experiencias de los sujetos contemporáneos, experiencias expresadas, por ejemplo, en las obras artísticas de nuestro tiempo. Esta curiosa pertenencia al pasado del arte sacro, deja nuestro tiempo sin real comprensión de lo sacro. En estas condiciones argumentaremos que la unidad teórica y, sobre todo experiencial, entre lo sagrado y lo artístico es, hoy en día, escasa o nula. La apuesta es entonces lo siguiente: cuestionarnos y reflexionar en torno a lo que hoy pudiésemos comprender por “sacro” como para dar nuevamente un significado moderno a la expresión “arte sacro”. Esta apuesta partirá esencialmente de una reflexión personal, por una razón sencilla: hay muy poco material en lengua castellana que explore el tema desde el sujeto contemporáneo moderno.



Cristo de Pentecostés, aprox. Año 900,
(Fig. 43)

Preguntar si aún se puede hablar de “arte sacro” en la actualidad no se refiere a una cuestión estética, sino religiosa. La inmediatez de lo práctico, el afán funcionalista de las cosas y en gran medida, de las personas, deja sitio para que la dimensión religiosa de lo estético se borre ante el elemento puramente descriptivo. El arte pierde el lazo orgánico entre el contenido y la forma, el signo y la cosa significada, hundiéndose la obra en la noche de las rupturas. A falta de arte sagrado, ya no hay más que obras de arte de temática religiosa.

Con lo anterior, afirmo que es irrelevante para esta investigación, todas aquellas obras que, por más que traten temas “religiosos”, a manera de ilustración, no afronten – o lo hagan sólo superficialmente – la problemática de la condición humana, es decir, de su saberse antes que limitado, fronterizo, abiertos al encuentro con *lo otro*.

Entonces, el orden temático de este capítulo se desarrollará de la siguiente manera: la primer parte se centrará en una visión de los datos de la fenomenología religiosa y de la teoría del arte en torno al espacio sagrado como espacio artístico (tomando como ejemplo principal a la escultura, la arquitectura y los vitrales); la segunda parte se centrará más bien la *apofática* como lenguaje negativo para hablar de la condición carente del hombre y su discurso en torno a lo sagrado para finalmente afirmar que al arte sacro como espacio creativo de esperanza para la condición humana.

1. Lo sagrado como pregunta por el fundamento humano

La pregunta por lo sagrado develada por la obra artística, es, en el fondo, la pregunta por el hombre y su experiencia en torno a aquello fundamental por lo que pregunta: “Si alguien comienza por preguntarse si Dios existe o no existe, jamás puede llegar a El; y si comienza por afirmar Su existencia puede llegar a El menos aún que si la niega. Un Dios cuya existencia o inexistencia puede cuestionarse es un objeto junto a todos los demás que integran el universo de los objetos existentes.”⁹²

1.1 El carácter simbólico del arte sacro

La pregunta por la sacralidad del arte, no es otra cosa sino la pregunta por la vigencia de lo sagrado en la experiencia de los sujetos contemporáneas. Así, la pregunta por lo sagrado es, en el fondo, “el desesperado esfuerzo por descubrir el fundamento de las

⁹² Paul Tillich, *Teología de la cultura y otros ensayos*, (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1966), 14.

cosas, de la realidad última”⁹³. Tras cada acto sagrado y cada objeto de culto hay el deseo y la pretensión humanas de trascender el yo de su ensimismamiento. Pero ¿cómo expresamos el significado de este intento? La respuesta: mediante *el símbolo*, éste que constituye “una parte del mundo humano de la significación”: aquella que no puede presentarse *directamente* a la sensibilidad⁹⁴. De esta manera, siguiendo un ejemplo de Eliade⁹⁵, cuando un árbol se convierte en un objeto de culto, ya no es un *árbol* lo venerado, sino que se convierte en una *hierofanía*, es decir, una manifestación de la Presencia sagrada. Dicho de otra manera, el *árbol* posee un significado que, en última instancia, es *simbólico*, puesto que remite a seres o valores que traen a la cuenta una presencia, la de quien lo percibe y contempla, y la de *lo otro*.

Podemos decir que el símbolo en el arte sacro, es el modo de experiencia de la realidad⁹⁶. La de ver los objetos de la realidad al modo hierofanía. El artista cuando mira el “árbol”, la “obra”, la “escultura”, la “pintura”, la “música” o el “templo” está como dotado de un “nuevo ojo” u “oído” que le permite captar una dimensión profunda de la realidad que otros no ven.

Vemos ya que el símbolo le añade un nuevo valor al objeto. El símbolo “abre” a la obra a un mundo o espacio distinto del meramente presentado, la hace “estallar y la remite a la divinidad como fundamento. Así sucede cuando un árbol encarna el árbol del mundo, o una espada se asocia con un falo y el trabajo agrícola con el acto de procrear⁹⁷.

El arte sacro, en su dimensión simbólica, nos remite al fundamento o raíz de la realidad del mundo. El arte sacro se vuelve “la conciencia de una dimensión trascendente en todas las experiencias de la vida, la afirmación de una *realidad* más profunda que subyace a toda apariencia⁹⁸”. Nos permite descubrir que el mundo, la realidad y los hombres y las mujeres, no estamos cerrados, somos seres abiertos a una

⁹³Mircea Eliade, *Observaciones metodológicas sobre el estudio del simbolismo religioso*, (Madrid: Taurus, 1985); Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, (Taurus, Madrid, 1983).

⁹⁴Cfr. G. Durand, *La imaginación simbólica*, (Amorrortu: Buenos Aires, 1971), 9s.

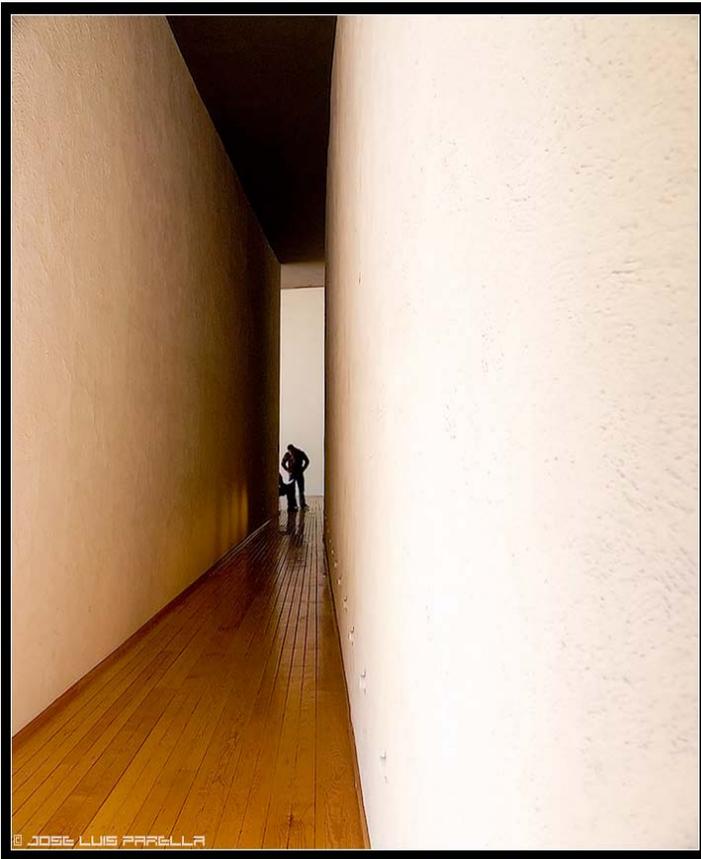
⁹⁵Op. cit., Mircea. Eliade, *Observaciones...*, 126.

⁹⁶Cfr. R. Schaeffer, “Die Selbgefährdung der Vernunft und der Gottesglaube”, *Heute von Gott Reden*, (Würzburg: Echter, 1998), 31-56; Cfr. R. Schaeffer, *Erfahrung als Dialog mit der Wirklichkeit*, (Freiburg: München, 1995).

⁹⁷Op. Cit., Mircea Eliade, *Observaciones...*, 135.

⁹⁸Cfr., Op. Cit., L. Dupré, *Simbolismo...*, 57.

inagotable relacionalidad que nos sugiere el encuentro con lo sagrado. Se trata pues de que el arte sacro nos ha revelado una inagotable fuente de misterio que nos desborda, implicándonos en una religación, en una unión, en una relectura de la forma de nuestra forma de ser en el mundo.



(Fig. 44)

Goeritz, Mathias. *El Eco-004*. 2005. (Museo el Eco, Cd. de México).

A partir de esta reflexión, entonces, describiremos a lo *sagrado* como la experiencia del “Poder de lo real”, de la Presencia de la Fuerza y la Eficacia- para hablar con las categorías de Otto⁹⁹(véase Fig. 44 como muestra de la arquitectura moderna y su vínculo con lo misterioso como descubrimiento del ser del hombre por medio de posicionar a éste en situación de soledad,

espaciamiento, reconocimiento a partir de las formas que se le imponen por su tamaño, pureza geométrica o limpieza en el color). Y, como ya revisamos en el capítulo pasado, es el símbolo el medio del cual dispone el hombre para apagar la sed de sus preguntas fundamentales. El símbolo abre al sujeto al reino de la religación con lo sagrado: El símbolo es la expresión profunda en torno a la experiencia del hombre con Dios sugerida en el arte sacro.

⁹⁹ R.Otto, *Lo Santo*, (Madrid: Alianza, 1980), 14s.

1.1.1 La relación entre arte y sacralidad

Para comenzar tomo como punto de partida el esquema aristotélico-tomista de los atributos trascendentales del ser: *verum*, *bonum* y *pulchrum*. Indudablemente el *pulchrum* tiene relación con el *verum* y el *bonum*, pero los sobrepasa en tanto que no sólo se refiere a una cuestión lógica (como en el caso del *verum*) o a una moral (como en el caso del *bonum*). El *pulchrum* pone de manifiesto a los demás elementos a la vez: “Lo hermoso es el esplendor de lo verdadero” que, en boca de Platón, es comprendido como *Kalokagathia*¹⁰⁰. Lo manifiesto por lo bello, sólo es posible percibirlo en la contemplación, pues el ser traído a cuenta no puede ser ni pronunciado lógicamente, ni enjuiciado bajo rubro moral alguno. Sólo es contemplado, como inefable, como amoral. No podemos decir “qué es”, sino sólo somos contempladores del ser. Y si transportamos esta contemplación del ser al ámbito de la experiencia artística, la contemplación toma lugar trayendo a la cuenta la experiencia de lo inefable, pero además, al estilo fenomenológico, la Presencia que, en el tiempo, se revela como evidencia nouminosa, presente, actual de la Apertura humana: “El lenguaje artístico, en su esfuerzo por dar forma, no estrecha, sino más bien ensancha el campo de observación a las zonas más profundas y sublimes de la vida humana. Los grandes intérpretes del hombre no se llaman únicamente Wundt o Freud o Jung, sino también y más Cervantes, Shakespeare o Tolstoi”.¹⁰¹ Como señala Hans Urs von Baltasar en su *Estética teológica*, la belleza, entre los tres trascendentales tradicionales (*verum*, *bonum*, *pulchrum*), ha sido aislada y descuidada por miedo, quizás, a elaborar definitivamente una antropología de los sentidos espirituales, que diera cuenta de los gozos de la unión del alma con lo divino.

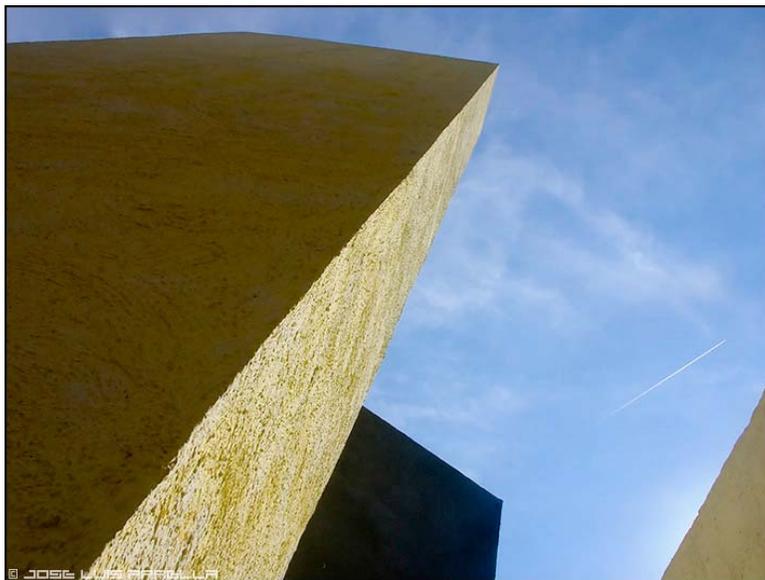
¹⁰⁰ El genio griego reúne lo Bello y lo Bueno en un solo término que designa el lugar de lo Verdadero.

¹⁰¹ L. Alonso Schöekel, *Hermenéutica de la Palabra. I: Hermenéutica Bíblica*, (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1986), 90.

(Fig. 45)

Goeritz, Mathias. *El Eco-003*. 2005. (Museo el Eco, Cd. de México).

Mi tesis es la siguiente: el arte sacro es el espacio actual del encuentro con la divinidad como fundamento (véase Fig. 45 como ejemplo de la escultura moderna como apertura formal al concepto de lo infinito, lo absoluto, el espacio abierto, a partir de la pureza en la línea y la forma como signo de orientación



hacia lo inconmesurable del mundo y su funcionamiento). Esta tesis, de alguna manera, ha sido afirmada ya a lo largo del comienzo de este capítulo, sin embargo, es importante concretar que tal *encuentro* con la divinidad posibilitado en el arte “sacro” implica que éste se centre en una lógica de la *esperanza* que ensanche las posibilidades de completud humana.

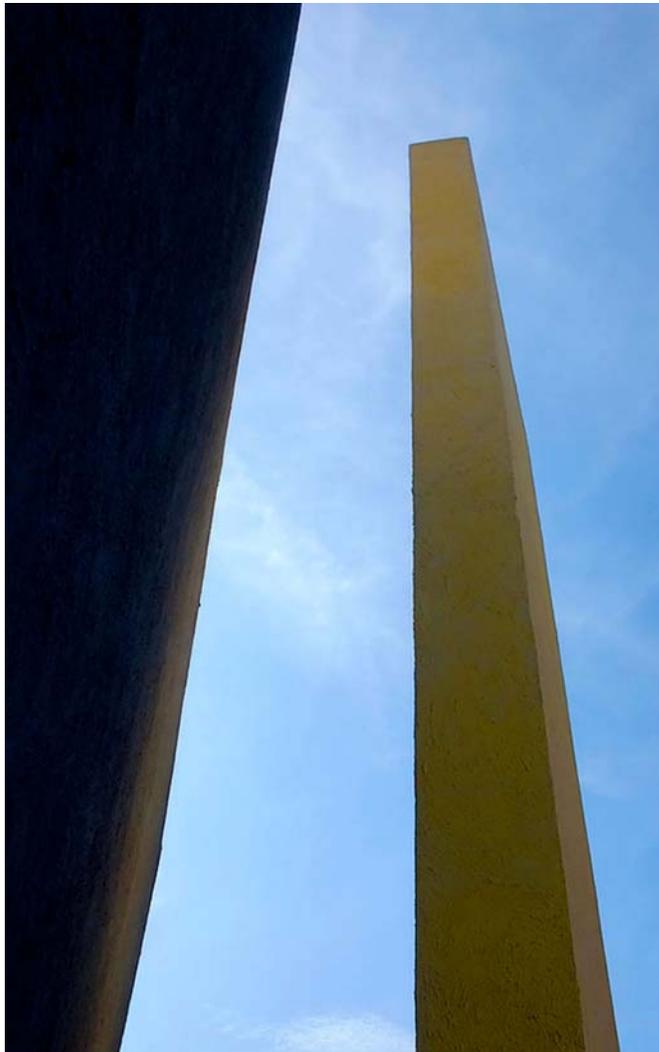
1.1.2 Un vistazo a la noción teológica de lo sagrado en el arte

La experiencia de encuentro entre el hombre y lo sagrado, no se agota en la mejor de las retóricas y los discursos argumentales. “Lo que la palabra dice, nos lo muestra la imagen de la obra silenciosamente, lo que hemos oído decir, lo hemos visto”, dirán los Padres del Séptimo Concilio refiriéndose al icono¹⁰². Por esto, una “intencionalidad” religiosa no equivale a presentar contenidos religiosos: una obra sacra sólo es teológicamente relevante en la medida en que, afrontando la problemática humana, se descubre a Dios transfigurando en su unión con lo humano a este mundo en un espacio de encuentro con Él. Ésta, entonces, será una experiencia que nos revela a nosotros

¹⁰² 1 Cor 12, 3

mismos descentrados de nosotros mismos, excéntricos, fuera de nosotros, existiendo en encuentro con la divinidad en la dimensión del Espíritu.

Siguiendo a Paul Tillich, puede hablarse de esta relevancia de la obra de arte en cuanto que haga más acuciante la pregunta sobre la existencia humana, aun cuando – como sucede con frecuencia en escritores ateos- consideren que dicha pregunta carece de respuesta, y deduzcan de ello el carácter absurdo de la existencia. Así, decimos que *lo sagrado* es un aspecto del espíritu humano, esto es que si miramos el espíritu humano desde cierto ángulo, se nos presenta como sagrado. ¿Cuál es ese ángulo? Es el ángulo desde el cual podemos observar en su profundidad la vida de encuentro con lo sagrado en el hombre. Lo sagrado no es una función especial de la vida espiritual del hombre, sino la dimensión de la profundidad en todas sus funciones, es el aspecto de la profundidad en la totalidad del espíritu humano, es decir, lo último, infinito e incondicional (véase Fig. 46, donde la escultura se vuelve referencia de un lugar, es decir hito, como sinónimo de presencia, la cual nos dirige ya sea al tema de la presencia humana que se reconoce frente a la escultura que le enfrenta con la innegable condición espacial, o con la divinidad que se instaura innegablemente en la vida del hombre como fundamento, como enraizamiento. De lo anterior se sigue la lógica moderna de la escultura como espacialidad sin pedestal, sino al ras de la tierra). La pregunta en torno a el encuentro con lo sagrado se vuelve, entonces, una preocupación última en donde entran todas las dimensiones humanas, fundamento omnideterminante de la vida humana.



Goeritz, Mathias. *El Eco-006*. 2005. (Museo el Eco, Cd. de México).

(Fig. 46)

Entendemos por lo tanto al arte sacro como medio de una experiencia de radicalización de la existencia, desde nuestra necesidad de una Apertura fundante. Es pues, una lectura sagrada de la condición humana limitada, resignificada como vida esperanzada de plenitud, acabamiento y realización. Por tanto, el arte sacro pretende la mostración del límite del sujeto como experiencia de la divinidad, en clave de Apertura fundante, que da sentido a esa condición humana.

1.2 La apertura humana como condición para el espacio sagrado

En la actualidad, la “vida” es perfectamente explicable y perfectamente realizable sin Dios. La idea de Dios ya no es necesaria en occidente para explicar la realidad física o la organización humana. Pero con esto enfatizo que precisamente lo que ya no es necesario es “la idea” de Dios, aquello en lo que el siglo XVIII y XIX se afanó por justificar como elemento fundamental del hombre. Pero con esta aseveración deseo enfatizar que precisamente este esquema idealista, está agotado. Las ideas están agotadas, los conceptos y taxonomías de lo que hemos de entender por realidad. Sin embargo, más allá del formalismo que el idealismo implicó, ¿qué pasa con la experiencia que esas ideas dejaron al margen? Tanto la estética, como la teología, abogan por la radicalización de la experiencia como base para una autocomprensión humana que guíe, a su vez, a la comprensión del hombre en relación con su Apertura-Dios. La estética, como posibilidad inmediatamente sensible, capta la condición humana, la expresa y formalmente la hace comprensible. Dicha autocomprensión conduce al hombre a la necesidad de un encuentro, de una religación, de una religión que no sólo lo reúna con su Apertura, sino, siendo un hecho la presencia de este último, posibilite la experiencia religiosa como *relegere*: una relectura de la condición humana.

1.2.1 Lo sagrado como experiencia relacional

M. Heidegger reinterpreta un viejo mito latino en el que define al hombre como *Sorge* (*Ser y Tiempo*, 42): es cura o preocupación originaria. La tierra le dio cuerpo que a la tierra vuelve por la muerte. Júpiter, el dios, le dio un aliento que vuelve también a lo divino. Pero fue la cura (*Sorge*) la que vino a modelarle y la que luego le posee bajo su dominio sobre el mundo. Esto es el hombre: un viviente que abriéndose en abanico ilimitado de posibilidades, se descubre a la vez como agobio por la propia tarea de encontrar un lugar en el conjunto de la realidad. Ha salido de la tierra madre, y ella no

consigue responder a sus problemas. Está lejos de Dios y Dios no puede entregarle su bondad, interpretada como plenitud tranquila y realidad perfecta¹⁰³.

El hombre, por su pura condición se trasciende constantemente a sí mismo, a los demás y a todos sus logros mundanos. Lo único que puede colmar su aspiración ilimitada hacia “el más”, es lo sagrado. El hombre anhela lo sagrado como absoluto, camina hacia él, tiende hacia él. Así, la pregunta por lo sagrado es, de nuevo, una pregunta existencial que parte del hecho de que el hombre no puede controlar su propio destino, el hombre es finito y no contiene, en sí, la respuesta por su fundamento.

Así, la experiencia que suscita el arte sacro es una experiencia, en último término, *de encuentro*, es decir, relación viva, encarnada en el aparecer del propio sujeto humano¹⁰⁴. La noción de “encuentro” connota el ser del hombre como vulnerable y frágil, confiado en la presencia de Otro-Dios que le fundamenta y posibilita su realización. El encuentro es una puesta en escena de nuestro ser que no se percibe a sí mismo como estático o definitivo, sino que está en permanente búsqueda entre el “temor y temblor”, de dicho encuentro. Este “encuentro” es trascendente. Conformar la condición que nos posibilita ir más allá de nosotros como sujetos limitados. Es un salir de sí y volcarnos hacia el mundo. Ahí se revela nuestra condición encontrándose con el Otro que no somos nosotros. El encuentro es mostración tanto del hombre como de Dios. La experiencia del encuentro es una experiencia radical para el hombre como revelación y ocultamiento, movimiento continuo que comunica un constante develamiento de nuestro ser-en-el-mundo. El encuentro es, así, vivido como *misterio*, es decir como una tensión entre lo dicho y lo callado, entre lo expuesto y lo oculto.

Entonces la experiencia relacional que el encuentro supone, resulta imposible de entender del todo por ser una experiencia que nos implica y nos desborda, ella es misterio (*fascinans et tremens*). Efectivamente esta experiencia nos muestra *abiertos* al Otro, un Otro que, hablando y callando, revelándose y ocultándose (en tanto que no es

¹⁰³ Op. Cit., Martin Heidegger, *El ser y el tiempo...*, 218. En sus diversas formas, el tema de la preocupación-angustia ha determinado gran parte de la teología existencial, sobre todo en Bultmann y su escuela (Cfr. Rudolf Kart Bultmann, *Teología del Nuevo Testamento*, (Salamanca, España: Sígueme, 1981).

¹⁰⁴ No como una retirada a la defensiva, o reservada para un grupo de privilegiados e iniciados, sino como una experiencia que asume y busca la confrontación con el Otro, pues en ello le va su propia vida.

posible percibirlo, agotarlo y comprenderlo totalmente), irrumpe nuestra existencia humana, dislocándola y expresándola tal cual es: una existencia abierta a la pregunta por el fundamento y una esperanza firme de responder a nuestra carencia humana.

Entre la tierra y el cielo, lejos de su naturaleza madre y separada de su padre Dios, habita el hombre, entregado a la propia preocupación, que no es ya solo búsqueda de pan y de vestido, sino mucho más: descubrimiento de sí mismo. El cuidado por sí mismo delimita y define al ser humano, en camino de angustia marcado por la muerte. Pero la obra de arte *sacra* sugerirá una *presencia-otra* que rompa con este esquema de angustia, abandono y soledad. En vez de alejarnos de la tierra, para hacernos extranjeros dentro de ella, la obra de arte sacro nos permite acogerla y conocerla de manera más profunda. De esta forma nos libera para asumirla y trabajarla en gesto de correalización. La obra de arte nos pone de pie y nos dirige a nuestra realización en el mundo.

2. El hombre y el espacio sagrado

El universo de las artes para analizarlas desde una carácter fenomenológico se manifiesta, a partir del mundo de los hombres y las mujeres que se proyectan desde su vivencia de límite. El primer límite con el que el hombre se topa es el límite de su existencia inserta en el espacio y el tiempo. Es en esta condición espacio temporal donde el hombre busca trascenderse a sí mismo mediante el ámbito de lo sagrado, en torno al poder, al misterio o a lo propiamente religioso. Por ello sacraliza objetos, tiempos, personas, acciones y espacios. Así, me interesa plantear los significados básicos del espacio sagrado.

Se podrían presentar un sinnúmero de ejemplos de lo sacro en distintos rubros y en diversas épocas, diversos autores lo han hecho.¹⁰⁵ Pero nos limitamos a señalar la necesidad del hombre de sacralizar algunos espacios mediante la distinción con el resto de su mundo por medio de obras denominadas “sacras”.

La existencia del hombre está sujeta a las categorías de espacio y tiempo. Este último lo captamos mediante el movimiento, el cambio, el perecer y el devenir que nos hace reconocer nuestra existencia. Ya se trate del devenir heracliteano, del *antes* y *después* de Aristóteles o del concepto evolutivo hebreo, siempre su media es el movimiento. De igual manera captamos el espacio, moviéndonos. Es común en nuestra cultura occidental, eminentemente visual, creer que al espacio lo captamos sencillamente viendo, pero no es así; la pura vista, aún tridimensional, sólo nos representa al espacio. Se requiere la experiencia del movimiento para tener la vivencia existencial del espacio. Es decir, por el hecho mismo de que el movimiento es nuestra medida del espacio y del tiempo, captamos a éstos en forma relativa, personal; Bergson dice:

¹⁰⁵ Cfr. G. Van Der Leeuw, *Fenomenología de la religión*, (México-Buenos Aires: Fondo de cultura Económica, 1964); Cfr. Geo Widengren, *Fenomenología de la religión*, (Madrid: Cristiandad, 1976); Cfr. Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, (México: Era, 1972).

Si deseo prepararme un vaso de agua azucarada, por más que haga, debo esperar a que el azúcar se disuelva. Este hecho sin importancia está lleno de enseñanzas. Pues el tiempo que tengo que esperar no es ya ese tiempo matemático que se aplicaría también a lo largo de la historia entera del mundo material, aún cuando se nos mostrase todo de una vez en el espacio. Coincide con mi impaciencia, es decir, con cierta porción de mi duración, que no es prolongable ni reducible a mi voluntad. No se trata ya de algo pensado, sino algo vivido, esto es, de una relación de lo absoluto¹⁰⁶.

Del espacio puede decirse lo mismo que del tiempo. El grado de ansiedad por llegar a un lugar determinado me hace sentir que el espacio recorrido ha sido mayor. Con justa razón se dice que el mundo se ha empequeñecido debido a los sistemas actuales de comunicación.

Así, el hombre perdido en el tiempo y en el espacio trata de encontrarse a sí mismo, de ubicarse, de saber de dónde viene y a dónde va, y de trascender su propio límite. Se pregunta por las cosas, por el sentido y razón de todas las cosas. Con sensibilidad abierta percibe la realidad que tanto le afecta, trata de recrearla y de expresar su más íntimo anhelo de encontrarse, y hace arte. Busca, más allá del su condición limitada en el tiempo y en el espacio, alguien que de razón y sentido al mundo, y si lo descubre, entabla un diálogo religioso.

Las categorías espacio y tiempo son determinantes para el hombre; sin embargo su angustia existencial no se debe exclusivamente a la necesidad de ubicación cronotópica, sino a toda su condición humana, a su sed de completud y autorrealización, incompletud que intuye pero no posee. Para el creyente, la angustia existencial se debe a su falta de encuentro con la divinidad, para el humanista se deberá a la ruptura de la armonía del hombre con la naturaleza, a la desintegración interna del hombre, a la irremediable soledad humana.

De una o de otra manera la angustia existencial está presente en la medida en que el hombre es consciente de sí mismo. Esta angustia conduce al hombre a una búsqueda continua, a una tensión entre vida y muerte. El arte manifiesta continuamente

¹⁰⁶ Henri Bergson, *La Evolución Creadora*, (México: Aguilar, 1959), 446.

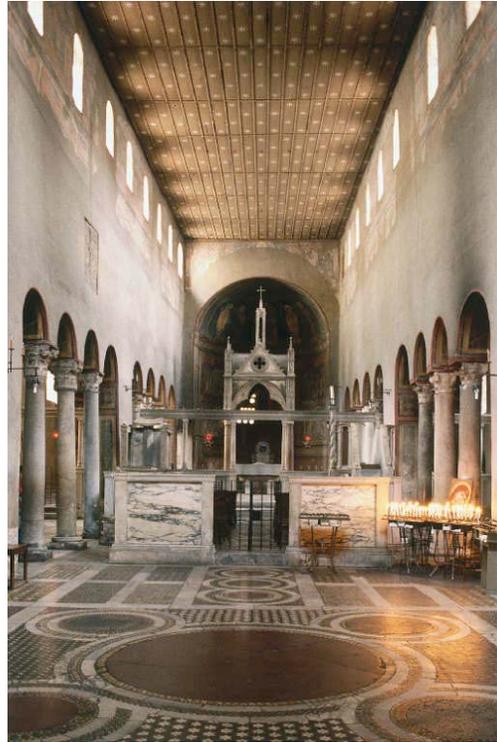
la esperanza por esa completud. Por eso el hombre trata de alcanzar a la divinidad por medio del arte. Pero este empeño y su posible éxito ha de realizarse en un momento y en lugar determinados; es decir, en el tiempo y en el espacio.

2.1 Sacralización del espacio

Desde sus orígenes el hombre ha seccionado el espacio que le rodea para ubicarse en él y para acercarse al absoluto. Para ubicarse, porque el hombre no puede entender cuál es su lugar si no hace relación a otro lugar. Pero ese otro lugar, ese sentido debe revestir características tales que sirva de verdadero punto de referencia, es decir, que no ha de ser mudable y sí de fácil reconocimiento por su distinción con el resto del espacio.

Por otra parte, al contar con su sitio como elemento ordenador, el hombre se siente más cerca del absoluto, de la divinidad, que percibe inicialmente como lo opuesto al caos. Y ese sitio se convierte en el centro de su espacio, de su mundo. Su mundo es lo que él conoce y por tanto ese lugar de referencia se convierte en el centro del universo, en el espacio sagrado.

¿Qué es lo sagrado? Es el ámbito, el mundo, en que se inscriben tanto el sujeto religioso como su búsqueda por lo que le da Apertura última a sus preguntas más originales. El Misterio, es el elemento central de ese ámbito. *El misterio es lo siempre otro*, aun cuando se represente morfológicamente, es la realidad antológicamente suprema, el valor absoluto, el fundamento radical. Es la realidad totalmente otra frente a todas las realidades mundanas.



Interior de la Iglesia de Santa María en Cosmedin, Roma, Siglo VIII

(Fig. 47)

Ahora bien, el ámbito de lo sagrado, se manifiesta en formas propias del hombre que le permiten entrar en contacto con lo divino. Mediante hierofanías lo sagrado se manifiesta en una realidad profana. Las hierofanías son la transfiguración operada en una realidad humana al pasar a ser para el hombre religioso símbolo de lo divino. Lo totalmente otro se hace de alguna manera semejante y de alguna manera diferente al resto del mundo, el espacio sagrado es “análogo” al mundo.

El lugar de referencia, el espacio sagrado, no es escogido por el hombre: “Suponer que la elección de los lugares sagrados queda abandonado al hombre mismo es al mismo tiempo hacer inexplicable la continuidad de los espacios sagrados”.¹⁰⁷ Serían mudables como mudable es el hombre, no acercarían al *tremendum-fascinans*, a la divinidad. “Lo sacro es algo que está ahí, algo que irrumpe en nuestro mundo y hace real nuestra existencia”¹⁰⁸ (véase la magnificencia instaurada por la obra arquitectónica de la Fig. 47, la cual se impone a la presencia humana). Se trata de una hierofanía inicial, pero no basta, “la noción de espacio sagrado implica la idea de la repetición de la hierofanía primordial que consagró ese espacio transfigurándolo, singularizándolo, en una palabra, aislándolo del espacio profano que lo rodea... Allí, en aquella área, la hierofanía se repite. El lugar se trasmuta de esta suerte en una fuente inagotable de fuerza y de sacralidad que permite al hombre, con la única condición para él de penetrar allí, tomar parte en esa fuerza y comunicarse con esa sacralidad”.¹⁰⁹

El espacio sagrado ubica al hombre y lo relaciona con su mundo, pero de tal manera que le permite participar, también, de la presencia divina. El poder, que atrae y repele, que fascina y ahuyenta, es el objeto a alcanzar por el hombre:

El judío peregrinaba los días festivos hacia Jerusalén. El mahometano tiene que realizar una vez en la vida la gran peregrinación hacia la Meca. En el budismo, la peregrinación es incluso el único lazo de la comunidad religiosa que, por otra parte, es bastante libre. Uno se promete por la peregrinación, riqueza, descendencia, el cumplimiento de los deseos, el perdón de los pecados, aceptación en el mundo de los dioses y la felicidad eterna, esto, más o menos todo aquello que el hombre puede desear del poder.¹¹⁰

¹⁰⁷ Op. Cit., Mircea Eliade, *Observaciones...*, 329.

¹⁰⁸ Juan Plazaola, *El arte sacro actual*, (Madrid: La Editorial Católica, 1956), 9.

¹⁰⁹ Op. Cit., Mircea Eliade, *Observaciones...* 329.

¹¹⁰ Op. Cit., Gerardus Leeuw Van Der, *Fenomenología de la ...*, 387.

Así, las diferentes maneras de concebir la presencia divina en el espacio responden a las diversas maneras de apreciar lo sagrado, que atrae y repele, que se hace accesible o inaccesible.

2.1.1 El espacio escultórico como espacio sagrado

Dentro de las manifestaciones del ámbito sagrado el espacio sagrado es semejante al resto, pero diferente. En él puede o no penetrar el hombre y ponerse en contacto con el misterio.

El hombre, a diferencia de los animales, no sólo es capaz de sentir el espacio, sino también de formarse una idea del mismo. “Para la sensación, el espacio no es más que el campo en el que se verifican los movimientos de los cuerpos: es esencialmente relativo a nosotros. Yo soy el centro del espacio que veo: este espacio tiene derecha e izquierda, altura y profundidad... Es además concreto, limitado... La idea del espacio, por el contrario, nos manifiesta una entidad absoluta, homogénea, indefinida, sin forma ni color; independiente de nuestras sensaciones visuales y táctiles”.¹¹¹

Así, el espacio, como límite humano comparece, antes que nada, como la condición y el presupuesto mismo del ser humano. Por lo que es preciso destacar aquellas experiencias que en el arte juegan las veces de ser fronterizas con el límite espacial y su aparecer, dándole al mismo forma y sentido, decir y expresión. Esta frontera que posibilita el arte entre el límite espacial y su conciencia y decir, hace decible, a su vez, el mundo en el que dicho límite es percibido. La percepción del espacio como límite será la conciencia del contexto en el que nos movemos, contexto en el que, como ya lo hemos comentado, necesariamente se inserta la posibilidad misma del encuentro con la divinidad. Dicha posibilidad adviene de la conciencia del límite y su consecuente proyección de esperanza en búsqueda de sentido como una suerte de autorrealización y acabamiento. Este límite será entonces la forma creativa y,

¹¹¹ Mauro Rodríguez, *La Psicología en ejemplos*, (México: Jus, 1960), 72.

por tanto, la condición positiva del hombre en tanto que la conciencia sobre el límite nos transforma en visionarios y buscadores de las mejores formas por autorrealizarnos.

La experiencia del espacio sagrado nos posibilita alzarnos al horizonte de sentido, esto es, al horizonte simbólico que desborda a las puras figuras, a las puras representaciones. La experiencia de lo sagrado en el arte, nos trae a la cuenta a la presencia misma y no su pura figuración o representación.

(Fig. 48)

Constantin Brancusi, *Mesa del silencio*, 1923. Rumania



Las obras de arte abren mundo, abren camino en su reposo espacial (como en el caso de la escultura, la arquitectura y la pintura) o en su silencio temporal (Fig. 48). El juego entre reposo y movimiento, entre silencio y palabra abre el espacio como lo que da medida y número a las cosas que se muestran, las que “ocurren” o “suceden”. Las artes circunscriben al mundo dándole, por el límite instaurado según el juego explicitado del movimiento y reposo, la manera que nos posibilita expresar al mundo mismo: se abre el espacio de posible mostración de ocurrencia de las cosas, gracias al cual es posible conocerlas. Pero a su vez, el instaurar mundo, éste, irrumpe nuestro ser y nos posiciona como seres limitados también, seres inacabados, hombres y mujeres en constante devenir temporal que preguntan, que carecen, que buscan.

En el caso particular de la escultura, ésta determina un lugar. El monumento guarda memoria del lugar, lo recoge, lo repliega, instituyendo un espacio de recogimiento y meditación. Este lugar suscita la remisión a una hazaña fronteriza, una gesta, una leyenda, o da presencia a la materia de una cultura o de una posible celebración. La escultura es conmemorativa. Muestra y patentiza una presencia a

través de la forma que reasigna a una materia en un lugar. La escultura, como obra, *presenta* el mundo, al hombre y a Dios, enraizados en un lugar, ofreciendo esa presentación como conmemoración de su existencia. Ahí está, distribuyendo los espacios, dejando abrir los trayectos, a modo de presencia donde éstos confluyen o de donde brotan, líneas espaciales que impregnan el habitar en el mundo. La escultura es memoria fundacional.

La escultura moderna, disuelve la ilusión tridimensional y la totalidad de las perspectivas que ofrece un rostro, la resuelve como la posibilidad de mostrar (el rostro que se muestra) el sinnúmero de formas por las que el sujeto es capaz de instaurar el límite.

El mundo del sentido resplandece en lo sensible, abriendo mundo. Así, el arte, desde su capacidad de despertar por lo sensible la búsqueda por el sentido, abre mundo. Abre la capacidad de configurar formas que cultivan y dan forma al mundo, no de un modo representacional y figurativo, sino de un modo simbólico que nos conecta con el mundo de lo ambiguo y lo enigmático, lo oculto y lo inefable.... Lo que se desborda en su condición de superación de la condición de límite. Desbordando la condición de límite, dejamos de hablar de "límite" y comenzamos el discurso de la experiencia de la frontera. Las expresiones artísticas utilizan así las convenciones formales (los dibujos, los volúmenes escultóricos, las sombras, las luces, los movimientos, las perspectivas, los colores y los matices, las texturas y los materiales, las transparencias...) para producir emociones que, traducidas en experiencias de los sujetos concretos, son capaces de trascender las formas y adentrarse a su condición humana asumiendo el límite como frontera.

Dice una vieja tradición que, al mirar el mundo, el pintor provoca su advenimiento en la representación, presenta "lo ahí", da lugar a las cosas, funda su espacio. En un contexto moderno, se diría que el lenguaje de la pintura es la fundación espacial del mundo y sus objetos: el espacio mismo. El pintor coloca el objeto situándose delante, alrededor, detrás de él; nos muestra su sitio. No hablo de una abstracción racional del espacio, sino de la experiencia vital y perceptual del lugar. Si rastreamos el origen de la

espacialidad en la pintura, encontraríamos que se fundan en la necesidad de hacer existir las cosas y los seres en la insustancialidad objetiva, bidimensional, del soporte de la representación. Pintura resulta un sistema de ilusiones espaciales.

3. Arte apofático: lenguaje contemporáneo para lo sagrado

“La escultura es aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para mirar un cuadro”, decía Newman en los años cincuenta. Pero probablemente sería más exacto decir que la escultura entró en la tierra de lo referencial, de lo simbólico, donde sus categorías fundamentales radican en ser la manifestación espacio temporal de la presencia referida, el hombre en su carácter de limitado, de finito, de vulnerable.

Ahora bien, la escultura, como obra simbólica, se ha convertido en una especie de *ausencia ontológica* en función a su condición de sugerencia, de ausencia y presencia, de referencia de lo no- presente. Y qué decir de la obra de tipo “sacra”: la forma en la que históricamente se expresa la noción de “divinidad” es como una “huella”, “zarza ardiente”, “quemazón constante”, “extrañamiento doloroso”, “balbuceo”, expresiones que en sí mismas encierran una inadecuación y desproporción, una sugerencia somera a la Presencia de la divinidad con los hombres y las mujeres. Se trata pues, de un lenguaje que *sugiere*, en su inadecuación, a la presencia divina (afirmación) como “ausente”, silenciosa, oculta, misteriosa (negación). Es decir, el lenguaje utilizado para expresar la experiencia de Dios es, sin duda, sólo metafórico, como una de las formas de la analogía, un leve acercamiento a esta realidad que se desborda y que sugiere un no agotamiento de ella en las expresiones de ella. El lenguaje sugiere explícitamente lo mucho que hace falta por decir de la Presencia de la divinidad. Se trata pues, de una realidad (Dios) de la que sólo se puede tener noticia al modo indirecto, curvilíneo, de la evocación, la sugerencia, la analogía, el símbolo. Si de la divinidad hemos de hablar como respuesta última, lo hemos de hacer apofáticamente. De la divinidad, nada podemos decir como tal, en todo caso sólo logramos decir algo a través del lenguaje de la memoria del silencio que sugiere el símbolo y, que en teología contemporánea es interpretado como discurso “apofático”.

3.1 El lenguaje apofático como lenguaje artístico

Este lenguaje apofático, dentro de la propuesta contemporánea artística¹¹², es una herramienta que funciona para forzar la frontera de la razón discursiva y aventurarse por otro tipo de pensamiento y terminología en torno a lo sagrado. Se trata de una trasgresión de la circunscripción de la razón a mera racionalidad conceptual. Y nos indica ya que el camino simbólico se ofrece, desde este punto de vista, no sólo haciendo justicia a un ansia humana de sentido profundo, sino también respondiendo a las preguntas que la razón no ha logrado responder.

Así, la “piedad de la pregunta” como lo dice Heidegger, se mantiene cuando se sabe escuchar y resistir a la prisa del pensamiento. El pensamiento, especialmente conceptual, tiene el ansia de la aprehensión, de coger (*greiffen, Begriff*) rápidamente y asimilarlo dentro de una visión o explicación. No se respeta ese resto intrasmisible de la pregunta honda que apunta al Misterio. Se cercena con la prisa del pensamiento y el agarrón del concepto la hondura misma del Misterio y del pensar. La renuncia, al menos, a la prisa del concepto puede ayudarnos a recuperar de nuevo la piedad de la pregunta y la persistencia en la misma. Sin embargo, apostar hoy por la recuperación de las virtualidades del pensamiento simbólico, del simbolismo dentro de la experiencia religiosa, no quiere decir olvidar el pensamiento crítico y argumentador

Queda ya señalado todo un camino a recorrer. Proseguimos nuestra andadura de descubrir las raíces o fuentes de lo sagrado, volviendo ahora nuestros ojos hacia el sujeto mismo que lo pronuncia desde un lenguaje apofático como vía de reflexión para lo simbólico. ¿Qué hay en el ser humano, en la desmesura de traspasar los límites, para esta compulsión simbólica? ¿En qué medida los lenguajes simbólicos, como lenguajes de negatividad, silencio y ausencia nos pueden traer a cuenta la experiencia de la presencia de lo sagrado? En la medida en que comprendemos que la experiencia de encuentro entre los hombres y las mujeres y su Apertura, lo divino, es posible a

¹¹² Cfr. Amador Vega, *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, (Navarra: Universidad Pública de Navarra, 2005); Lossky, Vladimir, *Théologie négative et connaissance de Dieu chez Maître Eckhart, Vrin*, (París: Montaigne, 1998; Turner, Denys, *The Darkness of God. Negativity in Christian Mysticism*, (Massachusetts: Cambridge University Press, 1995). Trias Eugenio, *La edad del espíritu*, (Barcelona: Destino, 1994); Welte, Bernhard, *Gott und das Nichts*, (Frankfurt: De Holger Zaborowski, Knecht, 2000).

partir del símbolo, entendido éste como lenguaje que hace viable la percepción de esa realidad que nos desborda. El arte-sacro, en su dimensión simbólica, será la posibilidad de la experiencia de una relación dinámica con esa *Presencia* que se oculta y se revela a un tiempo.

Así, con lo anterior afirmo que en la actualidad y fundamentándonos en una tradición de siglos, los discursos ilustrativos sobre lo “sagrado”, han sido sustituidos por un nuevo modo artístico, alegórico e incluso mítico, lenguajes simbólicos que han contribuido a la comprensión de la experiencia de la nada, del silencio, de la incompletud y el límite como la experiencia fundamental del hombre con Dios. Los hombres y las mujeres, en su indigencia espiritual muestran una capacidad simbólica y sacramental de acogida del misterio que, en otro tiempo, casi era exclusiva de los discursos religiosos.

3.1.1 El lenguaje artístico: lenguaje profano para hablar de lo sagrado

Un artista plástico como es Joseph Beuys, propone superar la iconografía cristiana haciendo de ella un simbolismo: “un símbolo del sacrificio (*Opfersymbol*) ha de ser superado con un simbolismo de la Resurrección (*Auferstehungssymbol*)”. Se trata de una superación de la imagen por lo que él denominaba el “concepto ampliado del arte” (*erweitete Kunstbegriff*).¹¹³ Algo de lo que Eliade expresará con la dialéctica pagano-profano, aquello que siempre de nuevo hace revivir lo sagrado en el hombre, sin que sea un sincretismo, sino aquello que siempre le sostiene.¹¹⁴ Así, en este apartado me propongo una inversión del punto de partida del conocimiento de lo sagrado: el descenso a la permanencia del mundo de sentido, lo sagrado, aun cuando éste proceda de la noche, de lo profano.

¹¹³ Friedhelm Mennekes, *Joseph Beuys: pensar Cristo*, (Barcelona: Herder, 1997), 60.

¹¹⁴ Cfr. Mircea Eliade, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, vol. 2, *De Gautama Buda al triunfo del Cristianismo*, (Madrid: Cristiandad, 1979), 391ss.

Ya con la caída de los ídolos, de los absolutos, lo “sagrado” queda exiliado a un mundo que no le reconoce. Lo sagrado ha de luchar desde el interior de lo profano para emerger, bullir, aparecer en la exterioridad con plena luz dentro del mismo mundo que lo oculta. Cuando comparamos misterios denominados como “sacros”, con los “paganos”, descubrimos un sin número de afinidades. Así por ejemplo, en el arte del Renacimiento, en el dogma externo, evidentemente son irreconciliables las teologías pagana, hebrea y cristiana, pues cada una de ellas se afirma, oficialmente, vinculada a una revelación diferente; pero cuando la naturaleza de los dioses paganos se entendía en el sentido mítico de los platónicos órficos, la naturaleza de la ley mosaica en el sentido oculto de la Cábala y la naturaleza de la gracia cristiana se revelaba en la plenitud de los secretos que San Pablo había desveládole a Dionisio, se descubría que estas creencias no diferían en el fondo, sino sólo en el nombre. Así es como se elaboró una filosofía de la tolerancia a partir de una fórmula de Agustín: “La misma cosa (*res ipsa*), que hoy se llama religión cristiana, era conocida por los antiguos (*at apud antiquos*), y estuvo con la especie humana desde sus comienzos hasta el momento en que Cristo aparece encarnado: desde ese día, la religión verdadera, y que ya existía, empezó a llamarse cristiana”¹¹⁵.

Así por ejemplo, la notoria facilidad con la que el Renacimiento transfería una figura retórica cristiana a un tema pagano, o daba formas paganas a un tema cristiano, ha sido interpretada generalmente como un signo de la profunda secularización de la cultura renacentista. Una Virgen o una Magdalena podían parecerse a una Venus, o si Sannazaro pudo escribir su *De partu Virginis* bajo la forma de una pulida epopeya virgiliana, es evidente que la piedad cristiana había dado paso a un gusto por lo pagano y lo profano (ver el comparativo establecido en la Fig. 49). Pero antes de aceptar una idea tan simple, quizá sea útil recordar que la hibridación funciona en ambos sentidos.

¹¹⁵ Cfr. Agustín de Hipona, “*Retractationes I*”. **Obras completas**, (Madrid: BAC, 1973).



Tino di Camaino, *La virtud*, Florencia, 1321, Mármol, 49 in.



Probablemente de Nino Pisano, *Madona*, Pisa, 1365, Mármol, 35 in.

(Fig. 49)

Para los platónicos del Renacimiento, como para el propio Platón, el empleo generoso y variado de la metáfora era indispensable en un culto adecuado del Dios inefable. “Todos estos nombres”, escribía Cusano a propósito de los múltiples nombres que los paganos daban a la deidad, “son explicaciones de la complicación de un sólo nombre inefable. Y en cuanto que el nombre propio es infinito contiene estos infinitos nombres de perfecciones particulares. Por lo cual las explicaciones pueden ser muchas, pero nunca tantas que no puedan ser más, cualquiera de las cuales se relaciona con el nombre propio e inefable, como lo finito o lo infinito”¹¹⁶

“Al propio Dios, padre y autor de todo lo que existe, más viejo que el Sol o el Cielo, más grande que el tiempo y la eternidad y todo el cielo del ser, ningún legislador puede nombrarlo, ninguna voz pronunciarlo, ni ningún ojo verlo. Pero nosotros, incapaces de aprehender Su esencia, nos ayudamos de sonidos, nombres e imágenes, del oro batido, el marfil y la plata, de las plantas y los ríos, de las cumbres

¹¹⁶ Nicolás de Cusa, *De docta ignorantia* I, (Madrid: RIALP, 1965), 79.

montañas y los torrentes, en nuestro anhelo por conocerle, y en nuestra debilidad nombramos todo lo que es bello en este mundo según Su naturaleza –tal como hacen los amantes terrenales. Para éstos, no hay visión más bella que los rasgos del amado, aunque, para recordarle, se complacerán en la visión de una lira, una jabalina, una silla, quizá, una pista de carreras, o cualquier cosa en el mundo que despierte el recuerdo del amado. ¿Por qué debería yo examinar aún más las imágenes y emitir un juicio sobre ellas? Que los hombres sepan lo que es divino, lo sepan; eso es todo. Si un griego se siente impulsado a recordar a Dios por el arte de Fidias, un egipcio por el culto a los animales, otro hombre por un río, otro por el fuego – yo no me enojo por sus divergencias; pero que los hombres sepan, que amen, que recuerden”¹¹⁷.

Esta invocación al Dios oculto de Tiro, se asemeja a un razonamiento de Nicolás de Cusa en el *De pace seu concordantia fidei*, en el que ninguna imagen o ritual finito, puede representar adecuadamente lo infinito. Pero el reconocimiento de que “entre lo finito y lo infinito no hay término medio” debería no sólo humillar al creyente sino proporcionarle una clave para la paz religiosa; pues mientras todas las religiones coinciden en reconocer lo infinito, sus diferencias surgen sólo en lo finito. *Una religio in rituum varietate*¹¹⁸. Las perfecciones finitas de cada rito, que son la causa de su colisión con otros ritos, ocultan e implican una perfección infinita, de la que son símbolos limitados. “Los signos varían, pero no lo que significan”¹¹⁹.

Con estos breves referentes históricos, busco señalar que el carácter sagrado oculto en lo profano es, sin duda, una forma de ejemplificar el arte de tipo apofático¹²⁰. La aparente negación que lo profano hace de lo sagrado, en último término lo afirma, lo hace presente. Lo sagrado es afirmado por su negación, al modo en que lo profano puede revelar la naturaleza de lo sagrado que oculta en él¹²¹. Así las cosas, no nos será raro que uno de los recursos de los que se ha valido el lenguaje apofático para hablar de lo sagrado es la *contemplación (Betrachtung)*, comprendida como sustrato de la vida misma, donde lo profano es promovido y sugerido a la dimensión de sagrado, dejando en el hombre el germen para la trascendencia: “Somos en el mundo y, sin embargo, al

¹¹⁷ Máximo de Tiro, *Disertaciones Filosóficas*, (Madrid: Gredos, 2005), 10.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.* Aquí se apunta a una concepción de religión de tipo renacentista, como aquella que apela a una realidad divina ideal y no a una noción como la manejada contemporáneamente por Torres Queiruga en *El diálogo de las religiones*, en la que se afirma la diversidad asimétrica de las religiones de la humanidad. Cfr., Andrés Torres Queiruga, *El diálogo de las religiones*, (Santander: Sal Térrea, 1992).

¹²⁰ Del término griego apofasis que se traduce por “negación”

¹²¹ Amador Vega, *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, (Navarra: Universidad Pública de Navarra y Cátedra Jorge Oteiza, 2005), 30.

mismo tiempo, permanecemos de algún modo en la apertura infinita que envuelve y trasciende el mundo... Esto no quiere decir que haya dos mundos –el mundo es tal como es y, aun así, está imbuido por una apertura infinita-. Esto confiere a nuestra existencia en el mundo una cualidad infinita que nos conduce a un modo de ser por el cual vivimos en el mundo y penetramos en el mundo.”¹²² El supuesto ensimismamiento contenido en la contemplación es, más bien, un estar ahí, en el mundo, poniendo atención, perdiendo el tiempo para mirar y dar sentido; estar existiendo ahí, expuestos a lo totalmente distinto, a lo Otro tan distinto que, sin duda, es inefable a las categorías demostrativas.

Así, la contemplación será la capacidad de creación de toda manifestación artística y religiosa, donde lo sagrado manifiesta siempre su doble aspecto: *tremendum et fascinans* y puede revelar su aspecto terrible a través de lo demoníaco que busca siempre la proximidad de lo divino para manifestarse¹²³. Y es que, quizás, la manifestación de las fuerzas negativas acentúa el carácter sagrado de lo expresado. La capacidad creadora del individuo procede de su tomar parte por el bien y la belleza, frente a la seducción que promete la obra inspirada en lo demoníaco, cuya característica principal es la falta de luz y su obsesión por conocer las respuestas últimas. No se trata pues, de encontrar lo bueno, bello y verdadero, sino de acercarnos, incluso, a lo horroroso de la existencia, su límite, su angustia e incertidumbre que halla su sentido y consuelo en lo sagrado.

La oscuridad a la que nos introduce un artista, será más próxima a una lectura de la “noche oscura” (como la de San Juan de la Cruz), donde el rastro que ha dejado Dios nos conduce hacia Él. Él mismo se muestra inefable, oscuro, incapaz de ser pronunciado por el mero vocabulario lógico discursivo del hombre. Y sin embargo, hay la esperanza de un canto que “dice lo sagrado” por boca del artista, por ejemplo, el que se arriesga a descender al abismo de la oscuridad, a caminar por la noche oscura, allí donde los hombres desfallecen a causa de la pérdida de sentido.

¹²² Shizuteru Ueda, *Zen y filosofía*, (Barcelona: Herder, 2004), 41.

¹²³ Cfr. Op. Cit, Paul Tillich, *Teología...*

3.1.2 Los binomios presencia/ausencia y afirmación/negación como formas apofáticas para la expresión de lo sagrado

¿Es posible huir del lenguaje representacional, que se ha convertido en mero fenómeno comunicativo? ¿En qué modo se puede concebir un tipo de lenguaje que posea las virtudes de lo predicativo, de forma que lo expresado en él pueda ser reconocido por quien lo recibe a partir de un fondo o actitud de acogida? ¿Es factible disponer de una propuesta artística de lo sagrado manifiesto, es decir, de lo sagrado en lo profano, de aquello que constituye precisamente su santidad¹²⁴? ¿En qué medida una “apofática” de lo sagrado puede erigirse en el contexto de los actuales discursos sobre la estética? En nuestra tradición occidental, estos problemas se han querido investigar siempre a manera de una descripción sistemática de la acción de los llamados “sentidos espirituales”¹²⁵. Una propuesta de “estética apofática del arte sacro”¹²⁶, como bien ya lo comenzamos a intuir, habría de hacer converger el orden del discurso sobre el conocimiento sensible y aquel que para una fenomenología de la experiencia religiosa se presenta como supra-sensible. Una “estética sagrada apofática” radica en ser una reflexión de la Presencia de Dios a partir de su negación, su ocultamiento y su silencio. Así, aquello que visiblemente no contiene a lo divino (lo profano), puede revelar la naturaleza que lo sagrado oculta en él.¹²⁷ Sin embargo, estos enunciados en torno a la teología apofática, aún siguen siendo muy generales. Surge la necesidad de plantear una *criteriología sobre lo que llamaremos “sagrado”* desde los límites de la apofática.

Este planteamiento nos conduce a guiar nuestra problemática general en torno al arte “sacro” contemporáneo, como “misterio” de una propuesta apofática de la imagen de Dios, en tanto que su condición simbólica, describe la alternancia entre palabra y silencio, según un juego discursivo de un “misterio revelado”. Ahí el momento de mostración y ocultamiento es expresando como relación: encuentro entre la Presencia que se revela y el sujeto que la contempla.

¹²⁴ Donde todo el sufrimiento humano halla sentido salvífico, debido a que es superado y experimentado en compañía del encuentro de Dios con los hombres.

¹²⁵ Cfr. Op. Cit., Hans Urs von Balthasar, *Gloria ...* 323-375.

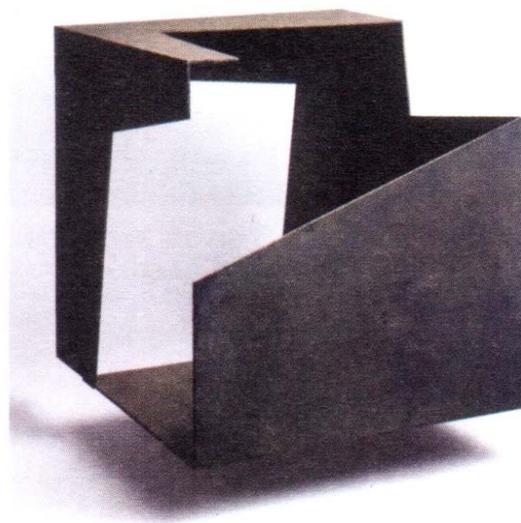
¹²⁶ Cfr. Pierre Hadot, “apophatisme et théologie négative”, *Exercices spirituels et philosophie antique*, (Paris : Albin Michel, 2002), 237-252.

¹²⁷ Op. Cit., Amador Vega, *Arte y santidad...*, p 30.

La estética sagrada apofática entonces, es una reflexión en torno al deseo de “desnudar” el rostro de la realidad en clave de lectura sagrada, fundamental para el hombre. Es una reflexión en torno a la experiencia del encuentro con Dios que no podrá ser dicha sino como analogía, por medio del lenguaje simbólico por el que el arte sacro es posible (ver Fig. 50, en la que con el recurso de las "cajas vacías", Oteiza hace notar por medio de la ausencia de material (negación) la presencia misma de la caja, aún cuando ésta no esté "completa". Entonces, la presencia se reconoce incompleta y gracias por la ausencia, se hace patente la presencia que ya de por sí es). Así, el arte sacro descubre lo dicho en el silencio, lo inefable, la presencia en la ausencia, la luz a partir de la oscuridad, la afirmación desde la negación. Lejos de ser una *privatio Deus*, resulta “la sombra” de Dios, donde el arte nos da los elementos que nos permiten hablar de Dios. El arte sacro resulta una suerte de “arte profético”: un anuncio, una mostración, una expresión manifiesta de las respuestas a nuestra preguntas más profundas.



Jorge Oteiza, *Visión previa al Homenaje de Mallarmé*, 1937.
Acero, 65x56x57



Oteiza, Jorge. *Caja vacía*. Lamina negra. 1958.

(Fig. 50)

Por lo anterior, es comprensible que dentro del lenguaje “sacro” se hable de *misterio*. Como ya hemos visto, un misterio, a pesar de haber sido revelado, sigue siendo misterio. Un misterio consiste en la condición íntima de estarse descubriendo a cada momento. Él es inagotable en la comprensión y visión humanas. La manera adecuada de expresar el misterio resulta una analogía, mediante vocablos que son “publicados y no publicados”, esto es, “si es que es lícito sacar a la luz algo de los misterios sagrados –aunque sea bajo el velo del enigma.”¹²⁸

Para la imagen no hay Misterio; hay únicamente lo que se exhibe. El símbolo inventa el lenguaje y rompe la gramática y la sintaxis para tratar de sugerir un orden distinto, no accesible a la vista, que nos devuelve a los orígenes de las cosas, la imagen nos planta en medio de lo que hay.

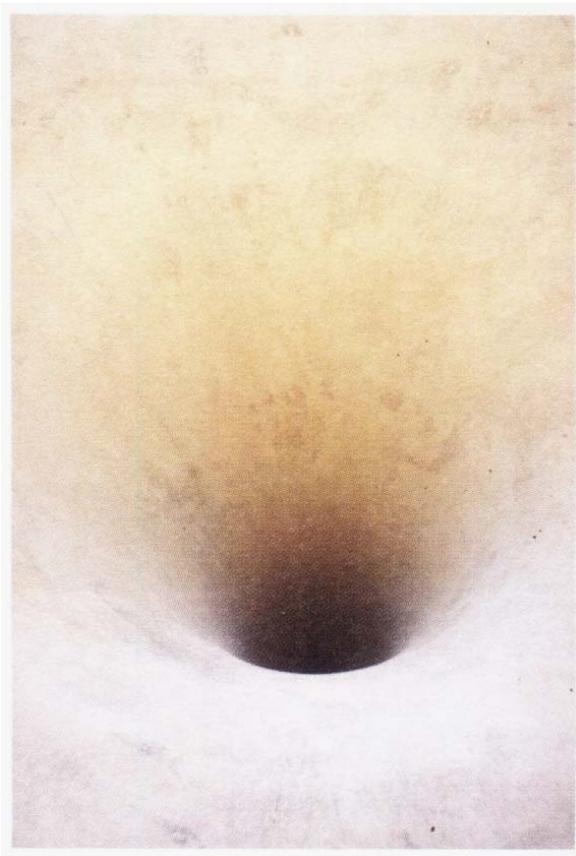
Así, la necesidad de lo sagrado en nuestra vida humana y la experiencia en torno a él, no ha desaparecido, lo que ha desaparecido es el convencimiento de que ahí está y la forma en como nos hemos de acercar a él. Y la redundancia y claridad de la imagen mata el hambre de absoluto. Mientras que el lenguaje simbólico, artístico, sabe esconder la profundidad en la superficie, como decía Hofmannstahl, o disimular los abismos más inquietantes en la levedad de la sonrisa y de lo aparentemente fútil, que diría Sterne, la dictadura de la imagen deseca toda evocación y reduce toda la realidad a lo expuesto¹²⁹. Toda experiencia que pretenda una forma distinta a la de la imagen, será relegada al armario de las incongruencias y fantasías: la religión o el arte en su discurso no ilustrativo.

¹²⁸ Pico de la Mirándola, *De la dignidad del hombre* (Madrid: Editora Nacional), 172.

¹²⁹C. Magrís, *Utopía y desencanto*, (Barcelona: Anagrama, 2001), 31.

3.2.1 *El arte sacro como discurso del misterio*

El hombre y la mujer que, en la experiencia del encuentro con lo sagrado, son capacitados para mirar los misterios, adquieren la posibilidad de “observar la adecuada alternancia entre la palabra y el silencio”¹³⁰. Esto es, el juego discursivo de un “misterio revelado” es, a su vez, un juego de mostración y ocultamiento, de aquí que el misterio, efectivamente, sea expresado mediante analogías simbólicas: expresarse mediante símbolos no es más que prudencia ante el desbordamiento de aquello que no se puede volver mero discurso racional, sino un evento relacional entre el habla y el silencio, una experiencia de encuentro entre el lenguaje y el misterio en la medida en que ha sido



Anish Kapoor. *Untitled* (detalle). 1996.

(Fig. 51)

revelado: “Todos los que son sabios en cuestiones divinas”, escribió Dionisio el Areopagita, “y son intérpretes de las revelaciones místicas prefieren emplear símbolos incongruentes para las cosas sagradas, de modo que no resulte fácil acceder a los asuntos divinos”¹³¹ (Aquí ver la Fig. 51 como ejemplo del atisbo, la referencia somera, la insinuación a penas de una presencia radicalmente oculta y profunda, oscura e íntima que no se devela sino que invita a descubrir involucrándose, sumergiéndose en ella por completo) . Entonces, como dice el Aeropagita “el rayo divino

¹³⁰ Cfr., Op. Cit., Celio Calcagnini, *Opera*

¹³¹ Heráclito a propósito de las profecías délficas de Apolo: “ni dice ni calla, sino que señala”, *Obras morales y de costumbres VII*, traducción de José Antonio Fernández Delgado, (Madrid: Editora Nacional, 1995), 323.

sólo puede alcanzarnos si está cubierto con velos poéticos¹³². Así, el misterio es aquello que nos muestra cómo lo divino se oculta en lo profano, dejándose nombrar simbólicamente en un juego del aparecer y el ocultamiento debido a que se trata de una Presencia imposible de ser contenida y agotada.

El misterio es ausencia y presencia, identidad y diferencia, metáfora de una presencia que nos desborda. El carácter simbólico del misterio, propone una lectura en clave apofática: Es así como el arte contemporáneo comienza a hablar de la Presencia de manera oculta, escondida, negativa y por tanto “apofática”.

El arte sacro contemporáneo retoma al lenguaje simbólico como la revelación, la traída a la cuenta de lo oculto, como experiencia apofática; echa un cable y trata de unir y vincular lo disjunto, lo que aparentemente no tiene relación. El arte contemporáneo pretende afirmar la Presencia de una Apertura a partir de las negaciones y carencias que constantemente encontramos en el hombre. Por tanto, si el arte contemporáneo es una afirmación a través de la negación, por ello decimos que es *apofático*. Este tipo de arte se diferencia entonces del arte puramente ilustrativo, que se detiene en la imagen, la cual únicamente quiere hacer público el carácter sensible, re-presentando lo que es posible justificar con la mirada y dejando de lado la presencia misma como misterio. Goethe pudo muy bien decir que el símbolo es “la aparición de lo inefable mediante la transfiguración de lo concreto en un sentido abstracto”. El símbolo es epifanía de un misterio presente-ausente. Y el arte, presentación de ese misterio, vehículo simbólico de la pregunta humana por el sentido. De aquí que la forma de teologizar en torno al arte sacro como símbolo, sea la teología apofática.

¹³² Dionisio, *In librum primum Sententiarum commentationes ad mentem Platonis*. Cod. Vat. Lat. 6325, fols. 13 y s.

Visto bajo esta lupa, el arte sacro es una especie de disposición de un templo vacío para permitir la entrada de Dios. Autores como Rothko, Caro y Grünewald (por ejemplo), crean las condiciones para que el cielo advenga sobre la tierra a salvar la creación entera. La ambigüedad expresada en su obra respecto de lo sagrado, resulta significativa para una situación en la cual el hombre ha perdido, en gran medida, la experiencia directa de lo sagrado. Rara vez el hombre contemporáneo alcanza algo más que un sentido de ausencia, silencio, o en el mejor de los casos, un espacio interior en donde podría manifestarse de nuevo la trascendencia. Pero la función sagrada del arte quizás no sea otra que la de crear un vacío en el cual el hombre pueda percibir la trascendencia, accesible por medio del encuentro entre los hombres y mujeres de nuestro tiempo con el “Siempre Otro”.

3.2 Experiencia contemporánea del arte sacro, una narración desde el lenguaje apofático

Hasta la Primera Guerra Mundial, el arte arranca de lo que está dado en la Naturaleza, para elaborarlo con referencia a la expresión y transparencia de lo “esencial”. Entonces comienza algo nuevo: los artistas buscan las formas elementales que están en la base de lo figurativo, para expresar con ello lo elemental de la vida, su apertura, surgiendo así el arte abstracto. Con la venida del arte contemporáneo moderno, pongo en cuestión si es que aún se puede hablar de “arte sacro” y, con esto, qué es lo que discursiva y experiencialmente se juega en esta relación entre el arte y la teología. Es decir, si es que en Occidente existe una “teología de la imagen” que sostenga una estética del arte sacro.

El hablar de la obra sacra como el advenimiento teofánico que descentra toda composición de la pura imagen, implica, de nuevo, hablar de la obra de arte no sólo como ilustrativa de un episodio de los mitos originarios, o de la vida piadosa, sino como siendo ella misma acontecimiento de encuentro con la divinidad. El arte sacro es una ascesis de las conceptualizaciones, normas, dogmas. Logra una suerte de poderosa predicación y expresión de la divinidad misma.

3.2.2 El lenguaje de la negatividad como lenguaje contemporáneo para lo sagrado

Así, respecto de una concepción de lo sagrado en el siglo XX, es el arte moderno el lenguaje que ha mostrado una mayor versatilidad en cuanto ser un tipo de lenguaje negativo, carente, marginal, escindido en su discurso, especialmente en los movimientos abstractos, aunque no solamente ellos. Con esto, no estoy abogando por la legitimidad espiritual de tales manifestaciones artísticas como consustancial a los estudios de los fenómenos sagrados; más bien, estoy apuntando a hacer imprescindible el reconocimiento del lenguaje de la negatividad como lenguaje de la experiencia contemporánea de lo sagrado en el arte, identificando la capacidad de acogida de las nuevas formas que el arte adopta en sus propios procesos rituales. Así por ejemplo, reaparece la cosmovisión de pueblos antiguos como los mayas, cuya sacralidad es el modo en que la gente percibe la naturaleza y el cosmos, así como su interacción con ellos. El concepto del tiempo como condición de la presencia humana – derivado de las leyes universales que regían las relaciones humanas- y la existencia de dioses y de seres de la naturaleza se reivindican para dar paso a un lenguaje mítico y mágico: el tiempo así como el espacio, son dimensiones sagradas en tanto que son míticos, hablan de lo primordial del hecho presente. Un tiempo siempre igual a sí mismo, que nunca cambia ni se agota.

Por todo lo anterior surge la pregunta, ¿en qué medida el arte actual puede ser comprendido junto a los movimientos simbólicos, místéricos y apofáticos de los lenguajes tradicionales de antaño?, es una pregunta que debe ser contestada a la luz de los estudios de las *crisis espirituales* de las distintas épocas, así como los *lenguajes de la negatividad* que ellas han generado, en los que la preocupación por las vías de expresión y representación de las formas, está en los orígenes de la abstracción en los movimientos de este siglo, desde Kandinsky a Mark Rothko. Así, el interés de los artistas modernos por los mundos primitivos reside en la fuerza expresiva de sus mitos, pero fundamentalmente en su comunión con la materia, hasta el punto de que podría muy bien afirmarse que tanto el hombre de las sociedades primitivas como el artista moderno sienten una enorme solidaridad con el cosmos creado.

Escultores como *Brancusi*, procedentes de culturas que hasta hace poco han conservado los modos tradicionales de manifestación artística, trabajaron novedosamente con otros materiales con la veneración y la técnica de las culturas primitivas. La potencia creadora de las imágenes en el arte moderno, independientemente de su aproximación ambigua a lo sagrado, se debe a que éstas se han hecho cargo de aquella potencia creadora de los mitos, al tiempo que han podido acoger y elaborar, en sus formas propias, los problemas de la historia espiritual de la humanidad al modo en que también lo hicieron durante los conflictos sobre la iconoclastia en periodos antiguos.¹³³

La experiencia contemporánea de lo sagrado saca a la luz una necesidad de regresar a lo natural¹³⁴, a lo primitivo, a la vida, como lenguaje que devela la necesidad de lo fundamental, donde la memoria histórica de las preguntas fundamentales son puestas en escena gracias a la reflexión en torno a la muerte, las heridas, la unificación de la historia, la crítica a la glorificación de los héroes por el olvido de las víctimas caídas, el cuerpo lacerado y todos aquellos temas que encierran la ausencia, la negación y la incompletud del proyecto humano por la búsqueda de sentido.

¹³³ Cfr. Ernst Kitzinger, *Il culto delle immagini, L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'iconoclastia*, (Florenca: La nuova Italia, 1992). También, en un contexto más general, véase, Hans Beltingo, *Bild und Kult*, (Munich: Beck, 1991), 164 ss.

¹³⁴ Este concepto ya fue analizado en el capítulo I.

CAPITULO IV

La obra de arte como espacio de reconocimiento de lo diverso y marginado

Antes de compartir mi palabra, en primer lugar, me quiero dirigir de corazón a mis abuelos y abuelas que habitaron y humanizaron estas tierras, que compartieron todos juntos su sabiduría, su vida y su esperanza en esta sagrada naturaleza. A todos ellos que descansan y caminan hoy bajo estas tierras nuestras, quiero pedirles sabiduría y permiso para hablar, pues soy pequeña ante ellos.

En este cuarto capítulo se pretende generar una síntesis entre la propuesta artística de corte simbólico descrita en el primer capítulo, y la sugerencia de ésta al mundo de lo misterioso y lo sagrado por medio del lenguaje apofático. Esta síntesis no es posible si no es a partir de ejemplos que, en el fondo, desarrollen a su vez la propuesta del encuentro de *lo otro*, pero ahora explicado como *mundo*. *Lo otro-mundo* será concretado en la presencia de demás seres que habitan en el mundo, otros “yo’s” que se pronuncian humanamente a la búsqueda de sentido de su existencia. Por esto, el discurso de *el otro*, será el vehículo para hablar de una propuesta artística concreta que hoy se da cita para sintetizar la búsqueda humana de fundamento desde sus diversos aristas: yo-sujeto, la divinidad y el otro.

Pero el otro se torna *otro* en la medida en que es reconocido como *diferente*. Esta diferencia, particularmente en nuestro siglo, se ha visto marcada por ser un discurso del dolor y la marginación. En el discurso moderno, donde la identidad única (eurocéntrica posiblemente) se universaliza como garantía de humanidad, todo sistema de tradiciones, de humanización y de expresión simbólica que esté fuera de dicho sistema moderno, es nombrado como “minoría”, minoría marginada del discurso de la “mayoría” hegemónica.

1. El arte como voz del olvido

El dolor de la marginación, del ser extranjero de la tierra, está desbordado. De aquí que aparezca una vez más el símbolo como vehículo de expresión aún para esta experiencia extrema de ausencia de la propia tierra, carencia y marginalidad, vulnerabilidad que acota las posibilidades de humanizar a los cuerpos y las mentes marginadas. De lo anterior se sigue que el símbolo sea entendido como *analogía*: expresión idéntica pero también distinta de la presencia humana vulnerada. Es decir, aún en el símbolo, existe una *desproporción* entre lo expresado y la experiencia marginal... ella se desborda, ella cala hasta el tuétano de los huesos. No puede ser percibida de suyo completamente. El símbolo es analogía porque, aún conteniendo un grado de inadecuación en su forma de expresar la vulnerabilidad, es semejanza de ella pues la hace presente: el hombre simboliza su condición, inadecuada o desproporcionadamente, pero como expresión de la búsqueda de resolución de tan frágil condición.

Así, nos topamos con eventos como las matanzas, las guerras, la pobreza, las enfermedades y la indiferencia que particularmente han aquejado a nuestro siglo XX y XXI. La necesidad de hablar de ello, de denunciar para ser escuchado, reconocido y ubicado como presencia, aún siendo minoría, es fundamental. Por eso, el carácter de lo público y la expresión, es fundamental para el discurso de las minorías. El arte, hace viable la publicidad de lo que no se puede decir con palabras.

1.1 Arte contemporáneo indígena: una reflexión desde el cuerpo marginado

Hay una memoria que resiste al olvido, empecinada en no diluirse en la maraña del tiempo y la insuficiencia de las versiones; es una memoria terca que nos remite con insistencia al evento del 22 de diciembre de 1997, ocurrido en la comunidad indígena zotzil de Acteal, en los Altos de Chiapas. Un grupo de paramilitares indígenas (armados y adiestrados por los gobiernos municipal y estatal del estado de Chiapas) masacró a

45 zotziles (18 mujeres adultas, cinco de ellas con embarazos de hasta 7 meses de gestación; 7 hombres adultos; 16 mujeres menores de edad, entre los 8 meses y los 17 años de edad; 4 niños entre los 2 y los 15 años de edad) e hirió a 26, en su mayoría, menores de edad, varios de ellos con lesiones permanentes.

Estos indígenas, reunidos en oración y ayuno por la paz en tierras zotziles, han quedado en la memoria colectiva de estas comunidades, no como una marca para la venganza, sino como recuerdo que, al hacerse presente, a su vez, trae a la cuenta al hombre y a la mujer de la vida: al “zotzil” ¿Pero cómo poder expresar este evento en el que las palabras se han quedado cortas, en el que los discursos se han quedado incompletos, y en el que las explicaciones resultan absurdas cuando de la vida de gente concreta se trata?

Preguntarnos sobre algo así como “arte” en relación con las imágenes de violencia y marginalidad que de la Matanza de Acteal pudieran desprenderse, sugiere, de nuevo, una reflexión en torno a lo que por *imagen* hemos de entender, como representación del mundo, representación que, a su vez, determinará la forma en como percibimos el aparecer de los hechos, de la presencia, principalmente la presencia del otro, el otro marginado.

1.1.1 El símbolo como voz del reconocimiento

Como ya desarrollamos en el primer capítulo, el predominio dictatorial de la imagen en nuestro mundo se puede leer como el indicador de una decadencia de los discursos simbólicos. El símbolo vive de la evocación y sugerencia de lo ausente, trae a la presencia lo que aparentemente no está. La imagen busca la representación, ser lo que está expuesto, lo aparente, dejando de lado la capacidad descubridora de lo oculto. Por esta razón, el símbolo no se lleva bien con la pretensión de exhibición que la cultura de la imagen promueve, la cual, por medio de la razón demostrativa, pretende modelar un mundo de la explicación diciendo todo de todo. El símbolo remite a algo distinto, al establecimiento de puentes con la otra orilla de lo presente, lo otro, lo distinto, lo

ausente, lo marginado, lo negado por una afirmación que se superpone como imposición política, económica, social, religiosa, étnica o identitaria. Lo simbólico me lanza a lo que no soy yo, esto es, al otro, al “tu”.

Sin embargo, en nuestra sociedad de la información, lo que se preconiza es la imagen, la re-presentación de lo presente. Esta cultura de la imagen manifiesta una búsqueda de la verdad exhibida, ahí delante, de manera visible: Estamos en una cultura de la simulación (tan criticada por J.Baudrillard¹³⁵) en la que la verdad queda suplantada por la apariencia. Un doble de la realidad que la sustituye. Terminamos haciendo, del hecho de Acteal, un discurso de la simulación, teniendo acceso a él sólo por el discurso de la imagen de los *Mass Media*.

Esta misma reflexión cae sobre las vivencias cotidianas de los sujetos: el encuentro entre los hombres resulta sólo un simulacro que esconde y simula la presencia del otro. “Si pudiese encerrar a todo el mal de nuestro tiempo en una imagen, escogería esta imagen, que me resulta familiar: un hombre sin rostro, con la cabeza inclinada y las espaldas encorvadas, en cuya cara y en cuyos ojos no se puede leer ni una huella de pensamiento por el otro”¹³⁶.

Comienzo la presentación de esta propuesta en torno al arte indígena como propuesta del discurso de la marginalidad y su lugar en las sociedades de la información, con una metáfora fotográfica: imaginemos una secuencia construida sobre un juego de planos contra-planos. En el primer plano se observan imágenes de horror: guerra, cadáveres, cuerpos desnudos, maltratados, una masacre, una matanza. El contraplano de esta secuencia es una toma abierta donde se miran difusamente imágenes colosales, monumentales, difusas, simulando la condición de lo sublime. Gracias al segundo plano es posible captar el primero; es el segundo plano el que enmarca, el que da fondo, el que da verosimilitud al primero. Las imágenes del primer plano corresponden a los imaginarios de la violencia y el horror del siglo XX, que fácilmente y a la mano los encontramos en fotografías, documentales, películas y hasta

¹³⁵Cfr., Op. Cit., J.Baudrillard, *El paroxista indiferente...*; Idem, *Pantalla total*, (Barcelona: Anagrama, 2000).

¹³⁶ Primo Levi, *Si esto es un hombre*. (Barcelona: El Aleph Editorial, 2006).

en los programas de información y divertimento de la televisión que nos dan cuenta de las noticias de guerra y de masacre.

1.1.2 *El arte simbólico como discurso posible para el dolor humano*

¿Qué nos da esta secuencia de planos? Quizá la posibilidad de conectar la relación entre lo horroroso con lo sublime. Esta metáfora nos hace decible lo inefable. Con estas fotografías, se hace posible un discurso del mecanismo absurdo que posibilita el evento de la guerra y la masacre. Lo no “decible”, lo absurdo, se vuelve discurso quedando éste como demostración de los hechos por medio de las imágenes: “*El problema no es que la gente recuerde por medio de las fotografías, sino que sólo recuerde las fotografías*”¹³⁷. Lo que quiero decir es que, ante la imagen que la cultura informativa nos pone a la mano, posiblemente se ha perdido el peso real de lo que ella representa. La imagen, al quedarse en el puro discurso representativo, le sobreviene la velación del dolor de aquellos hombres y mujeres que lo vivieron y que, tras la imagen, son objeto, solamente de representación lejana. En cualquier caso, algo está claro a la hora de reconocer las consecuencias de esta velación del dolor: *la pérdida de la gravedad de la presencia*, es decir, el carácter simbólico que la imagen deja de lado, acentúa la pura simulación de la presencia del otro como representación, soslayando el encuentro real que el símbolo propicia con su apertura a descubrir lo que del todo no está dicho en la imagen. ¿Acaso por ello es más fácil comprender el dolor como espectáculo que como la inminencia de la caída del sujeto en la posibilidad de su muerte? La sociedad de la información, en su afán de exponerlo todo, hace del dolor, un documental. Es entonces, cuando el dolor adquiere un sentido melodramático, recurriendo a una narrativa del consuelo.

¹³⁷ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, (México: Alfaguara, 2004).

1.1.3 La memoria del dolor como memoria de la presencia

El olvido del dolor supone la pérdida del sentido de la comunidad humana. Y es precisamente en este punto donde toma sentido el que el hombre y la mujer zotzil constantemente traigan a la cuenta el evento de Acteal. Desde nuestra lógica, más valiera dejar en el olvido, o por lo menos en el pasado, el dolor de aquel evento. Pero para el indígena zotzil, el dolor traído a la cuenta por la memoria, remite la vida presente. La memoria lanza ese puente simbólico con el otro que tras la muerte, no puede ser dejado aún más en el olvido por la memoria histórica.

Mujer Zotzil, 4to. Aniversario de la Matanza de Acteal, 2001.



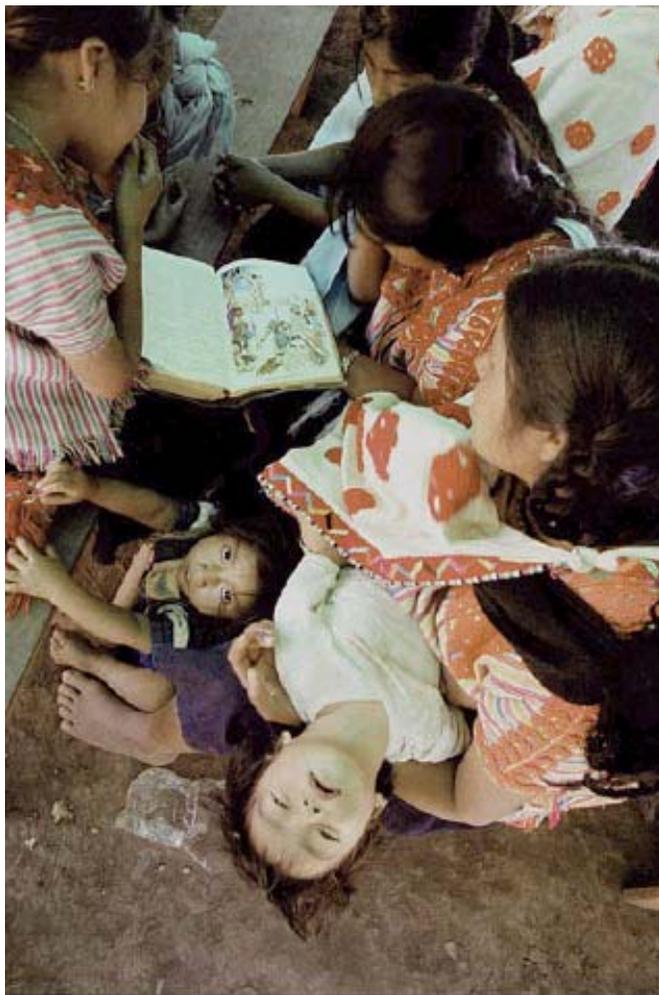
Desde nuestra lógica, el dolor del otro se vuelve incomprensible debido a la ruptura con el tiempo. ¿Por qué del tiempo? Porque precisamente el dolor es la conciencia de la finitud humana como límite humano. Esta ruptura con el tiempo, se da en tres niveles: ruptura con el pasado (marginando la vejez como presencia de lo pasado y lo caduco); ruptura con el futuro (minusvalorando al trabajo como expectativa del sujeto); ruptura con el presente (en el que el hambre y la violencia hacen imposible la supervivencia cotidiana). Pero dentro de la lógica indígena, en

cambio, el tiempo es la permanencia de la vida: el anciano nos remite al pasado, a la sabiduría ancestral, pero también al futuro, a la perpetuidad de la vida en el paso del

tiempo. Se trata de un Presente distendido en los instantes de la vida: “yo soy mis antepasados, pero también soy mis hijos”. Parece que el desconocimiento del dolor del otro es la simulación del otro.

1.1.3 La obra de arte contemporáneo como lugar para lo inefable del dolor

Acteal, *Rito mortuario*, 2002.



Pero, y a todo esto, ¿qué es el dolor y qué lugar ocupa en nuestra sociedad contemporánea? El dolor es dolor y basta; es decir, es la angustia en carne y hueso, es “la imposibilidad de disimularse uno mismo su propio morir”, es “... la roedura de la identidad humana que no es un espíritu inviolable abrumado por un cuerpo perecedero, sino la encarnación, con toda la gravedad de una identidad que se altera”¹³⁸. El dolor, debe funcionar como condición regulativa de las diversas relaciones que el ser humano entabla con su entorno. Esta ha de ser la propuesta del arte indígena: sacar del olvido al dolor (a lo que ya Horkheimer, Rozenzweigh o Adorno llamaron

“memoria de los vencidos”) y tomarlo como regulador y orientador de nuestra creatividad como alternativa social. El traer a la cuenta el dolor como experiencia artística, responde, en último término, a una expresión de la presencia y no de la

¹³⁸ Emmanuel Lévinas, “*Trascendencia y mal*” en Phillipe Nemo, *Job y el exceso del mal*. (Madrid: Caparrós, 1985), 155.

representación y la simulación, es decir, a una expresión simbólica que trae a la cuenta al otro, inclusive en su dolor.

Así, la pregunta por el dolor, que el arte se propone como expresión, a su vez, nos conduce a la pregunta por quién es el otro en la sociedad actual y por el lugar que tiene el que seamos testigos de imágenes de dolor y no del dolor mismo. El dolor revela un estatuto ontológico de la humanidad: el rompimiento de la hegemonía del sujeto en el que el dolor se reconoce como lo *ingobernable para el sujeto*. Acaso por ello, la pérdida de éste supone también un debilitamiento de la autoconciencia del sujeto, del sentido de pertenencia a la vida, a la tierra, al tiempo.

1.1.5 Frente al dolor humano, el carácter profético del arte

Pensemos en un personaje como el de Job. Por una parte se puede dar una la lectura *legalista* del dolor de Job: un castigo justo a una posible trasgresión que hizo a la ley; por otra, está la *lectura existencialista*, donde la angustia vivida por un hombre como Job, más tarde se convierte en cólera que lo llevará a maldecir a Dios. El *dolor* de Job, consiste en la llamada que hace a la alteridad, en este caso, a la figura de Dios. La pregunta de Job *¿por qué yo?*, remite a otro, a quien le pregunta, mostrando, al mismo tiempo, el miedo radical a la muerte y la exigencia de una explicación por Otro sobre la falta cometida.

Este ejemplo nos pone en la mesa la irrupción del otro por medio de la presencia del dolor. La irrupción del otro se vuelve la presencia dadora de sentido a mi finitud, es el lugar posible donde el dolor solicita al otro, y el otro se vuelve la esperanza que responde por mi incompletud humana. Así, el dolor, convertido en pregunta, supone una llamada de la sensibilidad caída a una alteridad posible. El arte promueve, en efecto, ser expresión del otro a través de la mostración del dolor, llamada a la alteridad por un reconocimiento de aquello que estaba marginalmente oculto: el "indio".

1.2 El arte como discurso de la alteridad

Como ya se dijo, esta alteridad, está fuera de todo discurso, está en el ámbito de lo simbólico. Como lo piensa Lévinas, no es una idea, ni una etnia, menos aún una cultura o la Historia; el otro es aquello que puedo llamar en el dolor o que puedo matar en segunda persona.

1.2.1 El riesgo de los discursos del “otro”: la posibilidad al melodrama

Por esto, dejar el evento de la Matanza de Acteal únicamente en el discurso de la representación, abre la posibilidad a su exterminio. Este es el caso de los lenguajes “políticamente correctos” con los que las retóricas de la simulación mediática inventan al otro. Desde las éticas “humanitarias”, hasta los supuestos acuerdos de paz, las cumbres de diálogo o la diversidad cultural de la ONU, pasando por las reivindicaciones sentimentales de ayuda a los indígenas propia de los telemaratones y de las campañas de venta de discos para recabar fondos para luchar contra el hambre¹³⁹. El sentido del otro en un mundo que no tiene dimensión del dolor no es otra cosa que la “tentación de la inocencia”¹⁴⁰ de un discurso que aparenta cuidar del otro, creando un discurso fundamentado en la imagen, simulando al dolor únicamente como melodrama.

En este sentido, hemos de aceptar el diagnóstico terrible que hace Baudrillard en torno a qué es el otro en el mundo contemporáneo:

Se trata de la construcción artificial del Otro... Todo movimiento de nuestra cultura está dirigido hacia la encarnizada construcción diferencial del Otro y hacia una extrapolación perpetua del Mismo (YO) a través del Otro; estamos en una cultura autista del altruismo falso.¹⁴¹

¹³⁹ Al respecto de las críticas en torno a la ética de la piedad, Cfr. Alain Finkielkraut, *La humanidad perdida. Ensayo sobre el siglo XX*, (Barcelona: Anagrama, 1998).

¹⁴⁰ Cfr. Pascal Bruckner, *La tentación de la inocencia*. (Barcelona: Anagrama, 1996).

¹⁴¹ Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figuras de la alteridad*. (México: Taurus, col. La huella del otro, 2000), 118.

De esta manera, la pérdida de sentido de la alteridad, hace de los conceptos como “tolerancia”, “diversidad” y “diálogo”, una ilusión retórica del mundo contemporáneo, que no sólo arrincona al otro en los lugares de la marginación, sino que convierte al yo, al sujeto, en un autista: tribalismo, fundamentalismo, hedonismo, narcisismo, etnismo, indigenismo y demás construcciones del “sí mismo” sin el otro. Como lo sigue afirmando Baudrillard.

Se habla de alienación; pero la peor de las alienaciones no es ser despojado por el otro sino estar despojado del otro, lo que consiste en tener que producir al otro en ausencia del otro y, por lo tanto, ser enviado continuamente a uno mismo, a la imagen de uno mismo.¹⁴²

1.2.2 La sustitución del otro por el yo: la simulación de la alteridad

La sustitución del otro por el yo, he aquí la gran propuesta del sistema social contemporáneo. Existe en nuestra sociedad un tercero que testifica las relaciones entre los seres humanos: los *mass media*. Este tercer testigo no entiende del dolor, éste es propio de los hombres y las mujeres. El tercer testigo sólo nombra generalizando: “los niños”, “los indios”, “las ballenas” y, de repente, también “las mujeres violadas y muertas” en Juárez. Se trata de abstracciones, alejamientos, posibilidad de un discurso, pero no, experiencia de encuentro con ese otro. El tercer testigo se aproxima para “prestar palabra” a quien la tiene arrebatada por el dolor, disimulándolo e interpretándolo. El dolor dicho por el tercer testigo se convierte en un sistema de manipulación y por lo tanto, de simulación de la presencia del otro. Este tercer testigo, en todo caso, da lugar al sentimiento melodramático. Nuestra sociedad ha generado una *ética de la piedad*: generando, a su vez, un arte de los falsos consuelos. Espacios del consuelo que engendran el vaciamiento del otro, dejando de lado el sentido narrativo y simbólico originario del dolor y la angustia.

Visto así, cualquier discurso artístico que pretenda hablar sobre la diferencia y la tolerancia, y que se conserve dentro de esta lógica de la imagen, no pasa de ser una

¹⁴² Op. Cit., Jean Baudrillard, *Figuras de...* 119.

enajenación sentimental que satisface las fantasías del sujeto, pero que, a cambio, abre el margen de la indiferencia ante el dolor.

Ante este panorama, el lugar que le toca hoy al sujeto es el de la atestación, este sitio donde la mirada puede recobrar el sentido de testigo partícipe, no objetivador, sino presencia involucrada en el misterio del otro. Así, la presencia del otro entendida como un misterio, desborda nuestro estar y nos implica en una relación que nos devela nuestra condición humana, finita, vulnerable al dolor y vulnerada por el mismo. El misterio del otro, nos trae a la cuenta nuestra propia condición humana. La relación con el indígena como otro, desde esta plataforma simbólica, sugiere que, ante su presencia, aún quede algo “secreto” por descubrir, algo oculto y en condición de ser sacado a la luz, revelado, traído a cuenta como Presencia, que nos implica mostrándonos una forma de ser, capacitándonos para sabernos arraigados, también, en una tierra que nos fundamenta como seres temporales, presencias capaces de comprender la dimensión y la profundidad del dolor como condición de finitud real, propia y del otro.

1.2.3 La restitución de la alteridad desde el discurso simbólico

Entonces, comencemos a percibir al otro desde una forma simbólica, es decir, como un modo de experiencia de la realidad¹⁴³ que no se dice abstractamente. Se trata de ver al mundo al modo de presencia revelada, finita, allí. El símbolo le regresa el valor al otro. La expresión simbólica hace “estallar” la realidad inmediata y directa y, sin disminuirla, velarla, simularla o marginarla, presenta, ahí, delante. Por tanto, el arte indígena no sólo será la obra hecha por indígenas, sino además la obra que a partir del encuentro con la realidad indígena, principalmente su dolor, expresen la presencia del otro-indígena no como apariencia y simulación, sino como afirmación de vida, una vida que, en el caso de Acteal, es entendida como “verdadera”: “vatzivinik” y “vatzians”, serán las palabras en zotzil para designar al hombre y a la mujer “verdaderos”, que se valen por

¹⁴³Cf. R.Schaeffler, “Die Selbgefährdung der Vernunft und der Gottesglaube”, en J. Beutler, E.Kunz, (hrsg.), *Heute von Gott Reden*, (Echter: Würzburg, 1998), 31-56, 44s; idem, *Erfahrung als Dialog mit der Wirklichkeit*, (Freiburg: München, 1995).

sí mismos, sí mismos que en su presencia traen a la cuenta a los otros, sus antepasados y sus hijos, todos reunidos en una misma tierra, en una misma casa.

El arte *deberá*¹⁴⁴ de ser sensible al otro, principalmente a su dolor, no en función a una suerte de masoquismo o morbo, sino en función a descubrir los mecanismos en como nuestros horizontes de esperanza por nuestra vida, se hacen posibles. Así, el arte, como vehículo de la vivencia simbólica que somos, pone en juego un dinamismo entre dos mundos o realidades: el yo y el tu, encuentro autorrealizativo y dador de sentido.

1.2.4 El carácter ético del arte

El arte será la memoria del silencio del marginado, o el intento por hablar de aquello que se busca ocultar (como el caso del dolor del indígena masacrado). El arte será un hablar de la vida desde el límite: el dolor, la muerte, la negación, la marginación. Y justo ahí aparece como símbolo, en tanto que tiene memoria del silencio, hace presente lo ausente, tiende un puente con el otro extremo de la orilla, el otro.

La “piedad de la pregunta”, como la llamó Heidegger, refiriéndose a nuestro ser en relación-con, la vamos aprendiendo cuando se sabe escuchar y resistir a la prisa del pensamiento. El pensamiento, especialmente el conceptual tiene el ansia de la aprehensión, de poseer (*greiffen, Begriff*) rápidamente y asimilarlo dentro de una visión o explicación. No se respeta ese resto intrasmisible de la pregunta honda que apunta al Misterio del otro. Se cercena con la prisa del pensamiento y la posesión del concepto la hondura misma del Misterio y del pensar. La pregunta por el otro, más que ser respondida por un conjunto de conceptos pensados, es una experiencia de encuentro con esa realidad invisible, no disponible, ni a la mano. El encuentro con el otro desde esta perspectiva simbólica, es el reino de la sugerencia, la evocación, la metáfora, la indicación el reconocimiento. Es el reino de la creatividad para posibilitar expresiones

¹⁴⁴ Es importante hacer notar que este término apunta a una cuestión ética que está como proyecto a realizarse, en el que la reflexión en torno a la necesidad de procesos de humanización y la experiencia con *el otro*, suscitan en el artista el complejo deseo de expresar la innegable condición marginal del hombre.

formales, colorísticas, espaciotemporales, artísticas que hagan accesible lo inaccesible, que apalabren el silencio de lo marginado: el otro y su negación histórica. El arte simbólico quiere unir lo roto y fracturado, busca posibilitar el encuentro aún de aquellas presencias marginadas que con el paso del tiempo, de los mecanismos sociales, culturales, poco creativos, han dejado al otro en el país de las cosas perdidas. El arte indígena deberá de echar un puente sobre lo separado, situándose en dos ámbitos diversos: el yo y el tu, aún cuando ambas presencias sean contextualmente diferentes.

2. El arte simbólico como memoria del *cuerpo marginado*

Voy a dar un azadonazo en tu cara, Tierra sagrada.

Voy a enterrar tu santo cuerpo.

Voy a meterme en tu carne

Voy a sembrar mi milpa

Voy a sembrar mi trabajo¹⁴⁵

Acteal, 2004.



Siguiendo con el ejemplo zotzil, la Tierra es sagrada, ella es alimento y sustento diario, ella es lugar de pertenencia (“paraje”, de la misma raíz que “parentesco”, por esto ella es común y muestra arraigo e identidad), ella es lo

íntimo del mundo por conocer, del hombre por trabajar, de la vida por hablar: “Nuestro Dios nos dio nuestro maíz, por eso hay que cuidarlo. Es nuestro cuerpo, es nuestra

¹⁴⁵ Oración tradicional zotzil en torno al cultivo. Tomada de *El Sueño de Alonso*, Videograbación, (Alter-cine: París, 1999).

vida”¹⁴⁶. De aquí que el ser despojados de la Tierra (los “desplazados” en el año de 1997) o el derramar violentamente sangre en ella, haga de las víctimas de la Masacre de Acteal, ser mártires. Pero la Tierra hoy, a 10 años de la Masacre, es signo de memoria, de vida: denunciar, para ser reconocidos, anunciando la noticia de la búsqueda de paz y justicia en común. Pero además, esa memoria está emparentada, una vez más, con la vivencia de lo sagrado. Acteal y su levantamiento de voz, sus obras artísticas y sus actividades en torno al recuerdo, no son pensadas y vividas sino a partir de la lógica sagrada.

2.1 El arte de la memoria como arte de vida

La memoria del silencio o el intento por pronunciar lo inefable que es el agobio por la muerte violenta, la pérdida de permanencia segura, la marginalidad de nuestra propia cultura, adopta varias formas que se pueden presentar como ejemplares para el ser humano. Se trata de un habla en el límite. Y justo ahí aparece el símbolo. El sentido de la vida y del mundo pende de la trama tejida por los símbolos. Todo lo demás es pregunta o afirmación que no traspasa la superficie de la realidad. Las explicaciones históricas, los comunicados jurídicos, los discursos de las noticias, pueden responder con sofisticación a muchas cuestiones acerca de la realidad. Pero todas ellas tienen un denominador común: se sitúan en el ámbito de lo que hay o aparece. Sobre estas cosas los medios de comunicación nos dicen, con gran competencia y lujo de detalles, lo que hay y cómo es eso que tenemos ahí delante. Pero son incapaces de decirnos el “porqué” de lo que hay. ¿Por qué existe la violencia y el odio humano? ¿Por qué y para qué existimos en un círculo de violencia? ¿Por qué el sufrimiento, la mortalidad y la marginalidad humana?

¹⁴⁶ Palabras de “Alonso”, catequista de Acteal.

2.1.1 “Un pueblo sin memoria no es pueblo”¹⁴⁷: el autorreconocimiento a partir de la memoria marginada

Otro caso semejante al de Acteal en el que encontramos una “tierra de mártires” es El Salvador, y la guerrilla perpetrada en los 80’s. El ejemplo aquí usado es el templo de “El Rosario”¹⁴⁸, el cual refleja un discurso de la marginalidad por medio de la expresión artística. Pero, casualmente, este discurso necesita, a su vez, también de la experiencia de lo sagrado. Lo sagrado, al parecer, posibilita expresar lo que “humanamente” nos es posible decir esperanzadamente dando a conocer nuestro dolor existencial. Este templo, fue construido como un fuerte militar que hace memoria a los caídos en la guerrilla (Fig. 52). El dolor, el silencio, la marginación y la memoria son heridas abiertas, traídas a la cuenta por el recurso de lo sagrado lacerado, es decir, por una serie de vitrales que, al contrario del modo tradicional, son incrustados en el muro, como lanzas, como heridas. Los vitrales dejan de formar parte del plano del muro y ahora sobresalen como heridas (Fig. 53). Las heridas son ausencia, son cavidades dolorosas que recuerdan la presencia de algunos. Este tipo de recursos serán recurrentes aún en el sagrario del templo. El vidrio que cubre la caja del sagrario tiene un disparo al centro, sin estar roto, muestra el estallamiento del cristal a la manera de un sol: lo sagrado y el dolor contextualizado en el ambiente de la guerrilla, se dan la mano para la expresión de este templo.



(Fig. 52)

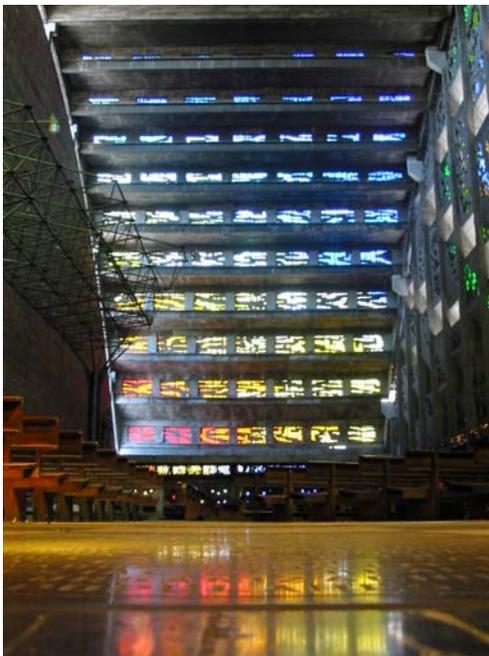
Iglesia de El Rosario (Costado exterior), 1991. (San Salvador, El Salvador).

¹⁴⁷ En memoria de Don Andres Aubry, con quien trabajé los últimos días de su vida en busca de un proyecto que rescatara escultóricamente la memoria de Acteal.

¹⁴⁸ Ubicado en el barrio de “La Merced” en la Cd. de San Salvador, El Salvador.

2.1.2 El arte sacro como discurso de la memoria marginal: un arte desde la apofática

Una vez más, con ejemplos como éstos, nos damos cuenta que el símbolo es el habla que tiene memoria del silencio. Así, el arte de lo sagrado se vincula con esta necesidad de hablar simbólicamente del silencio, del fundamento que se sustrae en la realidad. Es por esto que creo que hablar del arte sagrado desde la “apofática”, como aquella que hace decible el silencio, que afirma por medio de la negación, marginalidad y limitación humana, es la forma discursiva contemporánea para hablar del *otro*.



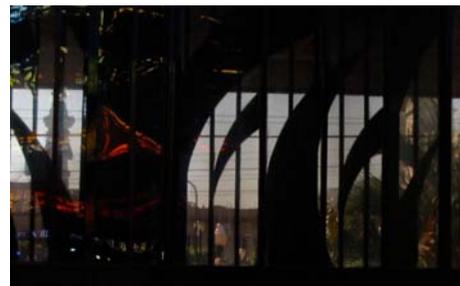
Iglesia de El Rosario (vitrales laterales), 1991. (San Salvador, El Salvador).

Así, es particular que haya obras de arte en las que el lenguaje de lo profano capten la profundidad del misterio en su estadio más puro: allí en donde la condición vulnerable humana se ofrece a la divinidad antes de ser mancillada. No es, pues, que el bien o la verdad habiten un cuadro o una escultura, o un templo, es que la obra provoca en el observador una transformación en la mirada, implicándolo en el espacio sagrado abierto por la obra. Una obra, cargada de luz y de misterio, podría quedar oscura por entero para alguien, mientras que para otro podría iluminar el alma deprimida a causa

de la noche en la que se ha abismado, para finalmente ofrecerle toda la apertura al mundo, gracias a su facultad predicativa.



Iglesia de El Rosario
(detalle, vitrales
laterales), 1991. (San
Salvador, El
Salvador).



De lo anterior enuncio que una obra de arte sacra en torno a la marginalidad humana, leída desde la reflexión apofática, se caracteriza por ser a la vez *predicativa* y *sacramental*¹⁴⁹:

1. *Predicativa*: la obra contiene a la condición humana a la manera de un misterio, pero mostrado de manera religiosa (referida o re-ligada esa condición humana vulnerable a lo sagrado), diferenciándola del tipo de verdades del mundo, como luz de toda revelación con voluntad de esperanza: el arte muestra, predica, su capacidad para obtener una imagen del mundo, aún del dolor, transformado como alternativa de vida, de reconocimiento, de memoria. Se trata pues, de un sentido *escatológico* del arte porque anuncia a la salvación de los hombres como una salvación *presente*.

¹⁴⁹ Cfr. Op.Cit., Amador Vega, *Arte y santidad...*



Iglesia de El Rosario (detalle incrustados de manera vertical sobre el muro), 1991. (San Salvador, El Salvador).

(Fig. 53)

2. Sacramental: Se trata del carácter mediático de la obra, donde lo espiritual, como lo más profundo del ser humano, se torna sensible y lo sensible espiritual. Esto es, la dimensión sacramental del arte le viene a éste de ser *intervalo* y no plenitud como un todo real. Lo sacramental es el lazo con lo oculto, “espacio-intervalo”, símbolo.

2.2 El cuerpo, su fragilidad y desfiguración: experiencias de vulnerabilidad para pronunciar lo sagrado

Los cuerpos torturados, tan próximos a los procesos de desfiguración del cuerpo humano en el arte abstracto, son un motivo de indignación ética. Para la estética posmoderna pueden tener el cometido de liberar de una imagen de lo humano los espacios pictóricos, escultóricos, urbanos, etc., con la intención de crear un espacio vacío que permita el advenimiento de lo otro (en el caso del arte sacro se trata del otro como divinidad), que permita su encuentro a partir de una escisión que ve fluir la vida.

Así, siguiendo uno de los sermones de Eckhart (*Intravit Iesus in templum*), se trata de disponer del templo vacío para que la divinidad pueda entrar en él. El cuerpo humano, es un *templo vacío*, ansioso por vivir la esperanza aún en una existencia vulnerada.

2.2.1 La marginalidad de la presencia, de la vida, como espacio para la afirmación de lo sagrado

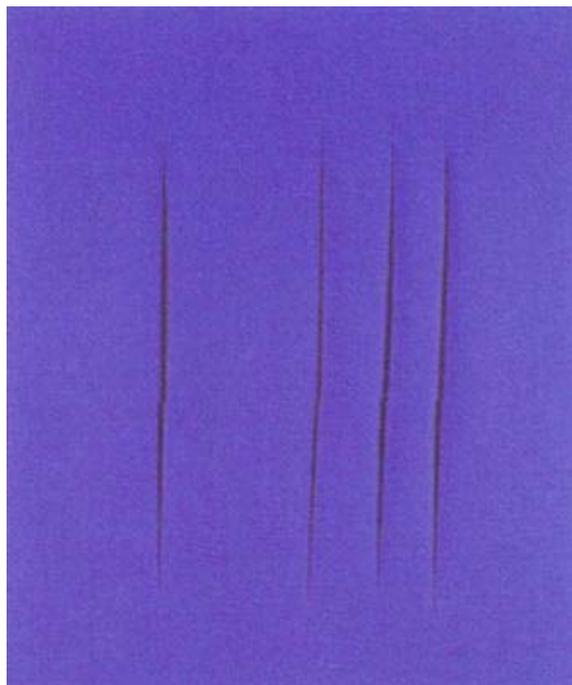
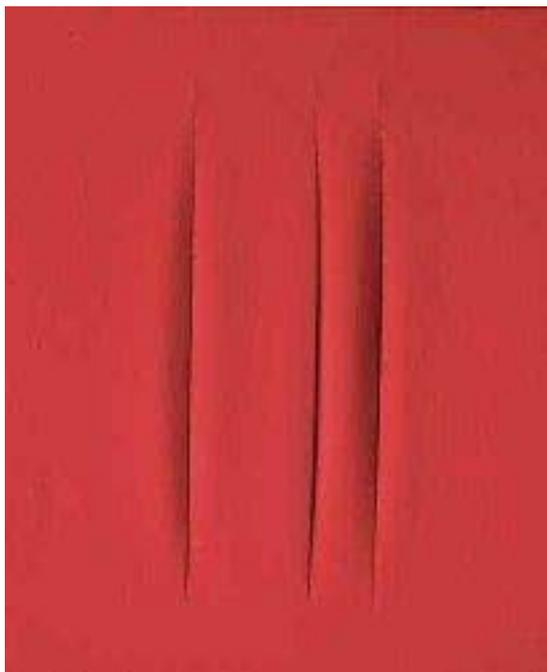
El arte, en su lenguaje negativo de afirmación (apófisis),¹⁵⁰ lejos de ser una *privatio boni*, a la manera teológica, se acerca más a la noción de Carl Jung: “la sombra” de Dios, donde la expresión simbólica contiene los elementos que nos permiten hablar de un arte de tipo *profético*: el anuncio, la mostración, la expresión, la manifestación de las “verdades” del hombre que se hacen presentes en sus contextos culturales.

En el arte simbólico de este tipo, el artista se vuelve aquél quien da testimonio de un sacrificio¹⁵¹ (donación, sobrepasamiento de la propia existencia como posibilidad para una apertura relacional con *el otro*), necesario para dar cabida a lo sagrado en el templo (aquí vale la pena revisar la obra de Lucio Fontana -Fig. 54- quien traspasa la división clara entre pintura y escultura, ya que “hiriendo” sus obras, da al plano un carácter tridimensional. Así, el recurso de la herida, temáticamente nos acerca una vez más a lo oculto, a lo que adentro está, pero ahora desde la perspectiva de la laceración y el dolor). Se trata pues, de una luz hecha de mucha tiniebla, tanta que, consigue engullir al artista en su proceso creativo. Por tanto, la creación artística se vuelve un quehacer donde la perspectiva de lo sagrado como misterio hace surgir a la obra a partir de la aniquilación del yo, aún en una época de exaltación del individuo. El yo se vuelve memoria de lo colectivo. Es sugerente esta noción de lo “colectivo” justamente en contexto gremiales como comunidades indígenas, sectores minoritarios étnicos,

¹⁵⁰ Cfr. Enrico Castelli, *Il demoniaco nell'arte*, (Milán y Florencia: Electa, 1952).

¹⁵¹ Así por ejemplo, en la obra de Jackson Pollock, se puede observar el drama humano, el cual, busca una luz que no habrá de surgir sino a fuerza del exterminio individual.

sexuales, generacional, religiosos. Lo sagrado se descubre adentrándose a la Tierra, a lo más propio, a lo más íntimo, al dolor más profundo, a la condición humana, esa que nos es común, gracias a la cual somos: todos como seres *presentes* (temporales) en el mundo.



Lucio Fontana, *Concepto espacial*. 1942. Oleo sobre lienzo, 58x4

(Fig. 54)

Esta es la memoria última que trae a la cuenta el arte en su tonalidad de “sacro”: nuestra condición humana. Hablar de lo sagrado, no es otra cosa más que hablar del hombre y su relación con los otros. Por esto la necesidad de plantear un arte que incluya una reflexión ética como levantamiento en contra del exterminio del otro, de la marginación.



Ruben Grau, *Collar para construir poemas*¹⁵². 2004. Técnica mixta, 77x25

El arte sacro, en su creatividad nos muestra el mundo del *otro*, pero también la superación de su marginalidad: el tiempo del juicio ya se ha completado. El arte sagrado es una realidad que une el esquema del *profeta* y del *mesías*. Por una parte *anuncia*, pero por otra *recrea* también. En vez de anunciar lo evidente (el círculo de violencia cotidiana), anuncia también la esperanza que nos descubre comunes en

¹⁵² Interesado en las relaciones entre imagen y palabra, Rubén Grau presenta dos muestras en Roma sobre este vínculo temático. “Collar para construir poemas”, hojas de libros, sauce, roble, avellano, hilo de plata y ébano; se destacan también las tapas de libro con espejos de “Paisaje-Pasaje”, o la instalación con 27 hojas de libros “Poesía apofática”.

El libro nació como arte. La invención del pergamino, a comienzos del siglo II a. C., llevó al códice, generalizado en Europa más de quinientos años después: estos volúmenes de hojas sueltas unidas por uno de sus bordes y encerradas entre dos tapas, anunciaban al libro que llegó con la imprenta y el papel, a partir de mediados del XV, hasta adquirir sus características definitivas a lo largo del XVII.

Durante doce siglos, el códice fue una forma de la creación estética. Creación colectiva, pues era el resultado del trabajo intenso y fecundo de verdaderos artistas, dueños de un oficio aquilatado y una invención prodigiosa: los copistas, que se ocupaban de transcribir el texto, con lapiceras de pluma de ave; los diseñadores de las iniciales de capítulos y párrafos, y los ilustradores, a cuyo cargo quedaban las iluminaciones, pequeñas obras de arte.

El libro perdió su investidura de obra de arte al aparecer la industria editorial, en la segunda mitad del XIX. De ahí, el movimiento encabezado en Gran Bretaña, en 1891, por

William Morris, para devolver al libro su pérdida de condición estética. Poeta y artista, Morris desarrollaba sus ediciones en una prensa manual y se ocupaba de la encuadernación, además de diseñar sus propias tipografías.

No nos puede extrañar, entonces, que desde hace varias décadas los artistas hayan vuelto al libro como un nuevo espacio creativo, con total libertad en el empleo de materiales, elección de formas y vías expresivas, acudiendo tanto a las antiguas manualidades como a las modernas tecnologías: imágenes pintadas o digitales, fotos, recortes periodísticos, objetos domésticos o inventados, piezas de metal o madera, y aun ediciones tradicionales rescatadas del olvido. Otros trabajos de Grau en torno a la recuperación de la palabra, el verbo, son “Casa del olvido”, utilizando gomas de borrar, “Casa de Leteo”, jabón blanco, “Casa del poeta”, realizadas con cera, ramas y espejo.

“El espacio captado por la imaginación ya no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a las mediciones del agrimensor. Es espacio vivo, concentra ser en el interior de sus límites”, escribió

Gaston Bachelard en “La poética del espacio”. Este es el concepto que Grau plantea en “Las moradas”.

nuestra condición humana (el reconocer al otro también como humano en vías de humanizarse).

Por tanto, podemos decir que lo sagrado es manifiesto como una justicia que rompe el esquema del talión y se presenta como creación, en la que todos encontramos una nueva forma de comprender nuestra existencia. Los pobres y expulsados de los viejos sistemas de la tierra: la presencia ultrajada, el cuerpo escindido, las identidades rotas e incompletas, las mujeres y los hombres excluidos por los esquemas de comportamiento de marginación humana, son comprendidos en el abrazo de la existencia. Así, como dice Amador Vega, se trata de una *reinterpretación de la existencia humana*: “[...]una hermenéutica dirigida a desentrañar los elementos religiosos de las formas y lenguajes del arte carecería de todo sentido si no propusiera, a un tiempo, una vía de salvación que no se redujera a la experiencia estética liberadora sino que comportara, sobre todo, un contexto de significación absoluto, es decir, un modelo de santidad universal.”¹⁵³

Ante el recorrido por los horrores del siglo XX, se muestra una puerta semiabierta, donde la vida transcurre en el intervalo de las máscaras, las cámaras de tortura, confesionarios, representaciones de los mitos trágicos de las culturas mediterráneas y tribunales de guerra, de juicio, de violencia, hasta desembocar en las trompetas finales de los ángeles apocalípticos de arcilla. El plano horizontal de la existencia humana contrasta con el anuncio del advenimiento del último tiempo y del descenso del poder del cielo sobre la tierra. La existencia humana es narrada como entre dos puntos, una semioscuridad no clausurada, abierta a la significación de la refiguración y la creatividad que le viene dada por *otro*: la existencia humana es vuelta *obra de arte*, transformación de la realidad humana, simbólicamente, donde formalmente se expresa el fundamento del mundo, la vida.

¹⁵³ Op. Cit., Amador Vega, *Arte y Santidad...*, 37.

2.2.2 La espacialidad como reconocimiento de la presencia corporal

El arte desde su carácter simbólico es una ventana abierta a cierto “mundo” separado del entorno que le rodea. El arte no es el enmarcado, él es el que enmarca, el que pone el límite gracias al cual el mundo es percibido y, el hombre, conscientizado de su inquebrantable condición limitada. Así, el arte, desde su capacidad de despertar por lo sensible la búsqueda por el sentido, abre mundo. Abre la capacidad de configurar formas que cultivan y dan forma al mundo, no de un modo representacional y figurativo, sino de un modo simbólico que nos conecte con el mundo de lo ambiguo y lo enigmático, lo oculto y lo inefable, lo marginal, lo “minoritario”.

Las expresiones artísticas utilizan así las convenciones formales (los dibujos, los volúmenes escultóricos, las sombras, las luces, los movimientos, las perspectivas, los colores y los matices, las texturas y los materiales, las transparencias...) para producir emociones que, traducidas en experiencias de los sujetos concretos, son capaces de trascender las formas y adentrarse a su condición humana asumiendo el límite como frontera de relación con *lo otro*. El arte moderno, por ejemplo, disuelve la ilusión tridimensional y la totalidad de las perspectivas para ofrecer un rostro; las formas son disueltas como la posibilidad de mostrar (el rostro que se muestra) el sinnúmero de formas por las que el sujeto es capaz de instaurar el límite.

Dice una vieja tradición que, al mirar el mundo, el pintor provoca su advenimiento en la representación, presenta “lo ahí”, da lugar a las cosas, funda su espacio. Bajo la revisión que hemos hecho a lo largo de este trabajo, se diría que el lenguaje del arte es la fundación espacial del mundo y sus objetos: el espacio mismo.

La espacialidad, fenómeno existencial, es la comprobación de que somos seres humanos, carne y hueso. El espacio tiene sentido porque somos cuerpo. Yo soy mi carne, yo soy mi mano, mi mirada y movimiento. Así, la evidencia espacial que el arte sacro contemporáneo plasma nos hace cada vez más explícito nuestro carácter de ser carne, de ser existencia encarnada, marcada por el límite del tiempo, el envejecimiento, la muerte.

Así, no es que el cuerpo esté en un espacio, sino que la subjetividad carnal lo funda. Más que abstracciones, el espacio es producto de la encarnación. La configuración espacial se gesta del trazo que recalca el movimiento establecido por el cuerpo que ejecuta, que desea, que necesita, que busca, que carece.... Todas ellas acciones, movimientos enraizados en la subjetividad corporal. No se trata de ubicar la acción en un lugar, sino de que la acción dé nacimiento al lugar y con ello al espacio plástico. En este sentido, el espacio y las sensaciones del mundo tiene que ver con la vivencia global de la situación del ser humano. Así, fenomenológicamente, mi cuerpo no está en el espacio, sino que se me revela como postura en vistas a una cierta acción posible. En este caso, dentro de esta versión del arte, la acción posible no es otra sino la del encuentro con lo siempre otro.

El espacio es el cuerpo y el cuerpo sólo existe por el espacio, intriga originaria de la carnalidad humana. El uso de líneas y vértices limpios, tienen la función estructural de ser lo mismo que el gesto, y el gesto es la fundación del cuerpo como exterioridad, como espacialidad. El juego de las líneas nos muestra nuestro reconocimiento corporal.

Entonces cada motivo reclama y funda su propio sitio en un espacio neutro. Es en la estructuración espacial donde los elementos visuales originan su propio lugar. La totalidad espacial de la obra se percibe en un recurso mínimo, simétrico, unificador: la geometría, aparentemente sin una lógica, juega las veces de un primer plano: los elementos plásticos otorgan una dinámica espacial donde cada objeto demanda su posición.

Así, un arte de tipo “apofático” será aquél que de palabra a la ausencia, donde el trabajo sobre huecos y su contraste con los volúmenes se encamine a la consecución de un espacio plástico, resultante de la combinación de formas que animan ese espacio. Los agujeros no representan, sino son. Los huecos no son carencia de materia, son presencia de espacio. Por lo huecos, se denota la materia al derredor de éstos. La materia toma sentido no en sí misma, sino a partir de los contornos, contornos marcados por la ausencia de materia.

2.2.3 El carácter esperanzador de la obra de arte sacro

En el principio de los tiempos, según una antigua narración, hubo un “conflicto” entre hermanos: Caín y Abel, situación en que la envidia ha venido a colocarse en medio de los hombres. El “justo” (quien sabe hacer un juicio del mundo en relación con lo entrañable, lo sagrado), muere en manos del injusto (aquél que se ha dejado sobre llevar por la ira de la apariencia, de la ilusión).

Muy parecido es otro episodio de la historia: Juan el Bautista, quien había proclamado el juicio en torno a la violencia del mundo. Los que intentaban que no hubiera juicio, para seguir dominando el mundo con su envidia, le mataron. Así culmina la historia del Bautista: “Los discípulos tomaron su cuerpo (¿sin cabeza?) y lo encerraron en un monumento” (Mc 6,29) como testigo asesinado de la injusticia de los hombres en un país y tierra que sigue dominada por las mismas fuerzas de violencia que Juan había denunciado con su voz de juicio (cf. Mt 3, 7-12). sobre la violencia de los hombres ha querido fundarse la cultura de la tierra y, de esa forma, en manos de la misma violencia destruye nuestra historia.

Tomando como analogía esta narración, la obra sacra denuncia la injusticia, ella se materializa y marca el espacio como testigo, referencia de la injusticia entre los hombres, simbolizando el advenimiento de *lo otro*: Los hombres y mujeres que se logran apartar del ensimismamiento de esta historia de violencia, logran captar la absurda retórica que esta lógica de la injusticia plantea. La conciencia sobre la historia de violencia que encierra, a su vez, la historia de la humanidad, otorga la radical necesidad de buscar una vía de superación sobre de ella: se propone la superación de las leyes de nuestro mundo de exclusión.

Por lo anterior, veo que la apuesta final del arte sacro será, una vez más, dar cabida al encuentro de los hombres y las mujeres con la esperanza. El arte sacro, entonces, será la expectación inminente del acontecimiento de humanización. El arte sacro, sugiere el ahora de la decisión personal por mirar a *lo otro*.

Entre la tierra y el cielo, lejos de su naturaleza madre y separada de su padre Dios, habita el hombre, entregado a la propia preocupación, que no es ya solo búsqueda de pan y de vestido, sino mucho más: descubrimiento de sí mismo. El cuidado por sí mismo delimita y define al ser humano, en camino de angustia marcado por la muerte. Pero la vivencia de lo simbólico propicia en el hombre una condición “metonímica”, creatividad a partir de un cambio de lógica: el ejercicio artístico que de la experiencia de *lo otro* (el otro, sí mismo o/y divinidad) se definirá como expresión de la *metanoia*, es decir, un pensamiento nuevo, una creencia distinta en torno al destino humano: el hombre no está condenado a la lógica de violencia y marginalidad.

Lo que quiero decir con lo anterior es que, la obra de arte sacra nos revela la condición confiada a la esperanza de humanizarnos en conjunto a partir del reconocimiento del *otro*, como diferente. Lo sagrado es esperanza, la esperanza es expresada simbólicamente, pues ella, es, en el fondo, discurso de *lo otro*, descubriendo la tierra (lo propio, el sí mismo) y lo marginal (el otro en su sufrimiento), ambas condiciones comunes entre los hombres. Esta confianza en la esperanza, este descanso de la inminente vulnerabilidad, se traduce como la superación del juicio, es decir, los hombres y mujeres que se enfrentan al *lo otro*, reinterpretan al mundo invirtiendo el orden, el “menor” (el pobre, el extranjero, el solo, el diferente...) es vivido como *fundamental* para la búsqueda del sentido de cada individuo: lo diferente enriquece el horizonte de esperanza para humanizarnos; lo diferente abre un horizonte distinto (alterno) de formas de adentrarnos a la Tierra, a lo fundamental; el diferente manifiesta *otras* posibles formas de ser en el mundo. En esto consiste la capacidad del arte, en mostrar al *otro* como condición de posibilidad para sernos creativa y alternativamente.

EXCURSOS

Reflexiones en torno a la obra plástica personal

Finalmente, un pequeño apartado que recoge las reflexiones en torno a mi trabajo escultórico realizado en dos años respecto al tema desarrollado en esta tesis. Sin duda hay una incesante y apremiante necesidad de conjuntar mi trabajo plástico con las dudas, principalmente, que habitan en mi cabeza. Pero lo más importante, es hacer notar que es en el trabajo plástico donde más satisfacción he encontrado de poder decir aquello que en las palabras y los discursos he intentado, pero lejanamente he podido. Es en el trabajo del taller donde más acuciante aparece la profundidad de mi inquietud por hablar de mí misma, del dolor (principalmente del otro) y la esperanza que suscita el reconocimiento y la creencia en lo sagrado.

Este apartado se concentrará en la descripción de dos obras desarrolladas en el taller de talla en piedra y una más en el taller de talla en madera.

Para comenzar, vale la pena recapitular que, como hicimos notar en el capítulo inicial, la condición espacial innegable de la escultura nos lleva, a la vez, a afirmar su condición temporal. La presencia escultórica nos remite a la presencia de los instantes de vida que cada sujeto reconoce ante la obra: se crea una sintaxis entre el sujeto con toda la carga de sus vivencias (las cuales eminentemente hacen ver al sujeto su paso temporal por el mundo) y la obra. Así, la obra retribuye significado humanizante al sujeto, haciéndole visible su condición humana de existente, presente, ahí, contemplando.

Pero además de esta relación espacio temporal en la escultura, se sigue el tema de las formas espaciales como aquellas que denotan movimiento, volúmen, luz y presencia que, junto con el material y sus posibilidades son fundamentales en el lenguaje plástico escultórico en tanto que son el intermedio entre el mundo de la técnica (el conocimiento de los materiales, la herramienta para su tallado, la estrategias de

trabajo necesarias según la complejidad del proyecto y el material) y el mundo orgánico de la obra (las reflexiones que como artista me llevan a descubrir un lenguaje, una idea, una inquietud a transmitir en conjunto con el espacio en el que la obra habitará, pretendiendo dar forma a este espacio, de *paisaje*, lugar subjetivo en donde el hombre se descubre en medio de muchas otras cosas, físicas y espirituales, que determinan su humanidad).

Así, los aspectos de la incidencia de la luz y el color sobre cualquier propósito compositivo, los “accidentes” del material, los tonos dominantes, la oscuridad, la penumbra, los agujeros y demás elementos presentes en mi obra, han sido aprovechados para dar a conocer principalmente la reflexión en torno al hombre y a la mujer como seres vulnerables, abiertos a lo sagrado como motivo de esperanza.

Entonces, como propósito primordial del lenguaje plástico aquí propuesto, es descubrir el trabajo técnico pero también, y sobre todo, el trabajo de síntesis con la espiritualidad que subyace en este quehacer creativo. Es en este diálogo “espiritual” con el material, donde aparece la pretensión de una sutileza expresiva de cada una de las formas de la escultura, haciendo de la talla un trabajo plástico, es decir, una producción no rígida que habla formalmente de una composición según criterios de ritmos que aportan claridad y vida al resultado creativo, bajo normas y tendencias que palpitan en mis creencias, que pueden ser discutibles, pero que innegablemente subyacen ahí.

Una de las características constantes pretendidas en las esculturas aquí mostradas son el movimiento, secuencia, pureza en las líneas, limpidez y regularidad geométricas de las puntas de los vértices, rectitud en lo recto, oblicuidad en las curvilíneas como eminencia del carácter contundente de la escultura, pero sobre todo del tema de la existencia como paralelo a este descubrir de nuestro ser como simple, frágil, sencillamente vulnerable, una vez que se ha dejado revelar. De aquí que también como pretensión y paralelamente a mi interés en el estudio de la escultura moderna como la de Henry Moore o Brancusi, retome el lenguaje de la simplicidad de la forma

conectada con el tema del regreso a lo natural, a las formas primitivas, como discurso de lo primario del hombre y su relación con el hábitat.

Así, el “antiformalismo” y “antiobjetualismo” pretendido como proyecto plástico en estas tres esculturas, coincide con la finalidad de la escultura moderna: lograr un mayor acercamiento al espacio real, aquel cuya lectura es corporal y no sólo visual o visivo-táctil, tal como sucede en la escultura que denominamos transitable. Así, se trata de un acercamiento, al final de cuentas, a la vida misma en su “simplicidad” natural, donde hay una pérdida del pedestal como fijación de la escultura, y ahora ésta se vincula con la noción de lo transitable, de lo móvil, en tanto que refiere la escultura un lugar en el tránsito de lo natural de la vida.

Aparece entonces la expresión de “lo sagrado” en nuestro discurso plástico, como la experiencia en donde sale a la luz la necesidad de regresar a lo natural, a lo primitivo, a la vida, a la esperanza, como recurso que habla de lo elemental, el reconocimiento de mí misma en medio del mundo de la alteridad, esperanzada por superar la fragilidad de mi ser.

Todo lo anterior aparece posible sólo en la representatividad propuesta en la abstracción de las formas, abstracción asumida como lenguaje evocador, fertilidad de visiones con fuerte poder simbólico para mostrar el misterio, la intimidad, lo oculto de la existencia: el hombre y la mujer que busca lo sagrado.

La Experiencia del enigma como experiencia de sí mismo y de lo otro



Mariana Méndez, *Sin título*, 2006. Marmol durango. 55 x 49 x 40

La abstracción en la escultura logra definir mejor los contornos, las superficies y los volúmenes de la piedra y del espacio mismo que habita. De aquí que aparezca en el carácter abstracto de la forma el sentido simbólico de la escultura, expresando la intuición, la referencia, de una dimensión o profundidad de lo real distinta a la que perceptualmente descubrimos en la superficie del material.



Y es que necesitamos de un lenguaje simbólico ante lo inconmesurable de la experiencia de lo humano. La estructura de la existencia humana queda marcada por la pérdida de la inocencia: con la seriedad de la vida, se descubre a ésta en marcha continua hacia la muerte; con el paso del tiempo; con la pregunta acuciante y tremenda por el sentido de estar encerrados en la disyuntiva de hallarse destinado a morir absolutamente y para siempre o, según parece, a vivir en la congoja del enigma por siempre.



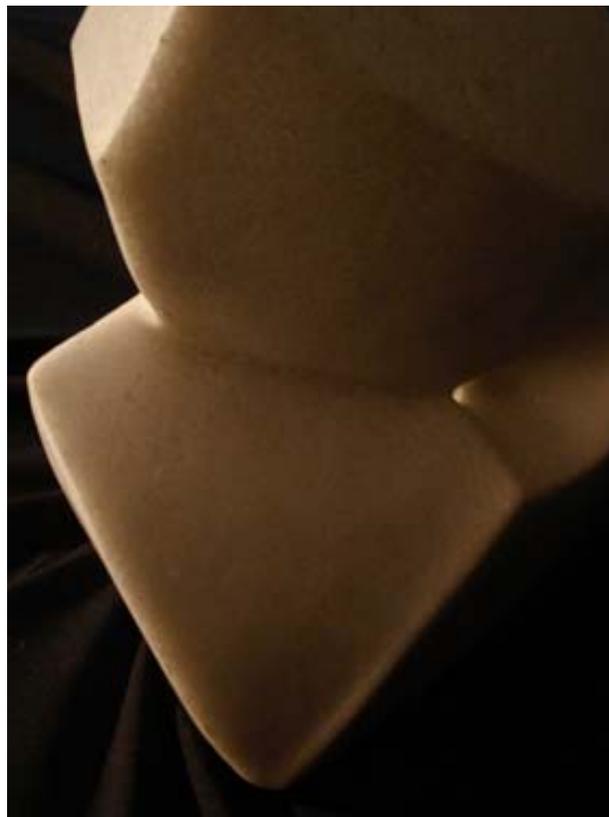
Allí, en el instante en que la silenciosa infancia se pierde por la conciencia de esta condición humana frágil, comparecen juntos el sentido del gozo y del sufrimiento; el sentido de la pregunta, del bien anhelado y del mal como abismo de sinsentido; la noción oscura de Dios, depósito de todas las angustias humanas y garante de cualquier esperanza que resulte aún posible. Incluso la alteridad personal es revelada, verdaderamente, en este momento de auténtico comienzo de la existencia.



Cargada de la necesidad de comunicar la fuerza íntima que anima la rigidez de la pura figura, las líneas dejan de ser trazos para entonces ser experiencia de la radicalización de la existencia de los hombres.



Así, a través de los agujeros, se traluce, en medio de la dureza del material, la fragilidad, la carencia, la ausencia de sí mismo; una desnudez, la vulnerabilidad humana, expuesta ahí, descubierta, *in fraganti*, dentro de lo hermético del material. La radicalidad de la existencia como salida de sí misma, mostrando su ausencia, su excentricidad de su propia ser, necesitada de buscar, en otro, lo que ella no es o no puede.



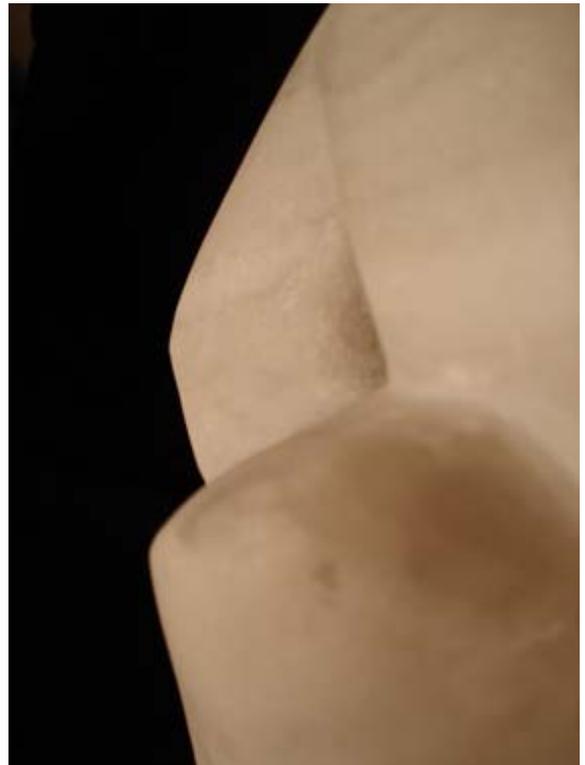


Mariana Méndez, *Sin título*, 2005. Marmol blanco. bego 50 x 41 x 27



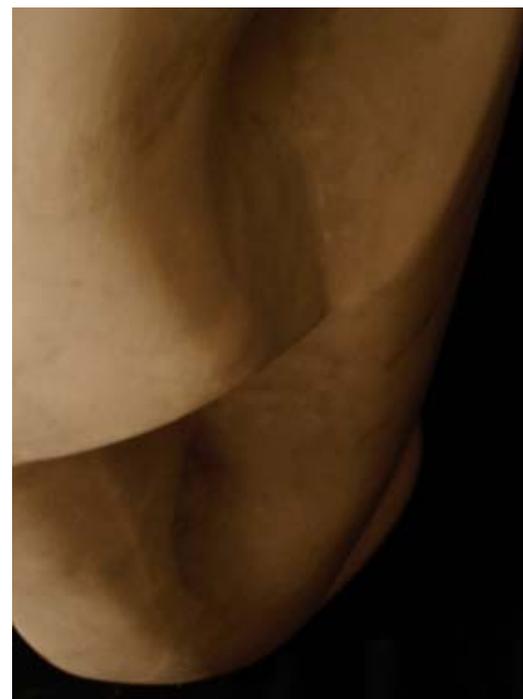
Entonces la escultura aparece como una *presencia* que descubre el misterio de nuestra propia existencia ahí, deviniendo, desbordada de nuestro propio estar, implicándonos en una relación que nos devela nuestra condición humana incapaz de decirse a un solo tiempo, una condición que se va descubriendo y trayendo a cuenta en la medida en que se ejerce la relación sujeto-sujeto.

Es así que la obra escultórica nos trasluce el reconocimiento de la existencia humana por medio de los valores plásticos que ella exalta: los agujeros como trasluz, transparencia de la otra orilla, a través de ellos, es posible pensar en alteridad, en otro espacio que no es el propio pero que es posible mirarlo sólo porque yo ocupo la propiedad de mi espacio (por mi posición existencial es por la que reconozco lo distinto y distante de mi).





Se trata entonces de la absoluta experiencia de mi propio estar existiendo como ser enigmático, es decir, como ser que se descubre en la experiencia de ser pregunta, esto es, como problema abierto y candente a ser resuelto. Esta búsqueda de una posible respuesta es la condición esperanzada de nuestro ser. Cualquier intento de volver más liviana la experiencia de mi peso sobre lo real y del peso de lo real sobre mí, fracasa inmediatamente, porque supone ya este peso mismo, esta gravedad absoluta, de aquí mi gusto por la piedra como material que descubre este inevitable carácter de pesadez como metáfora de lo real.



La experiencia del dolor



La experiencia del dolor está en continuidad con la desesperación absoluta. El enigma abre al hombre a todos los vientos de todas las posibilidades; el dolor es la definitiva comprobación de la miseria de uno mismo, o sea, de la radical menesterosidad, que sólo puede descubrir en sí el hombre y la mujer en su más radical autoreconocimiento, en medio del espacio en el que habita, en medio de las significaciones y valores culturales, morales, religiosos, políticos y sociales que le dan localidad a su existencia, después ya de un periodo de búsquedas por la cara enigmática del mundo.

Mariana Méndez, *Sin título*. 2007 Madera eucalipto rojo, 98x 30 x 25 cm.

El dolor no es sólo la irremediable pérdida de posibilidades propias, sino ante todo el espectáculo de la desesperación (o incluso la sola disminución de la esperanza), en los demás. Desesperar, hundirse en la carencia de sentido, es descubrir lo inconsolable de nuestra condición marginada y vulnerada aún más que en su condición natural, por los sistemas externos que rasgan desde lo profundo nuestra esperanza.

Es así que el dolor se encarna en un cuerpo el cual, a su vez ocupa un espacio (el cuerpo sólo existe por el espacio, intriga originaria de la carnalidad humana). El evocar un cuerpo



sugiere la vivencia del dolor como autoreconocimiento elemental de nuestra espacio-temporalidad.

Y en este cuerpo-espacio, el uso de líneas y vértices limpios, tienen la función estructural de ser lo mismo que el gesto: comunicación de las afecciones que marcan al cuerpo desde la exterioridad. El juego de las líneas nos muestra nuestro reconocimiento corporal: dislocación del espacio como reconocimiento de la existencia dislocada. Por esto, temáticamente, los cuerpos torturados, tan próximos a los procesos de desfiguración del cuerpo humano en el arte abstracto, son un motivo plástico en la abstracción escultórica contemporánea, como sugerencia de la condición frágil y vulnerada por el dolor.



Este dolor será sugerido en esta escultura a partir de la relación directa entre la materia-madera- y la estructuración geométrica del espacio. Justifica con ello la totalidad, la fragmentación y el desdoblamiento del resto de sus superficies. Así, con este recurso geométrico, la obra intenciona diversas espacialidades.

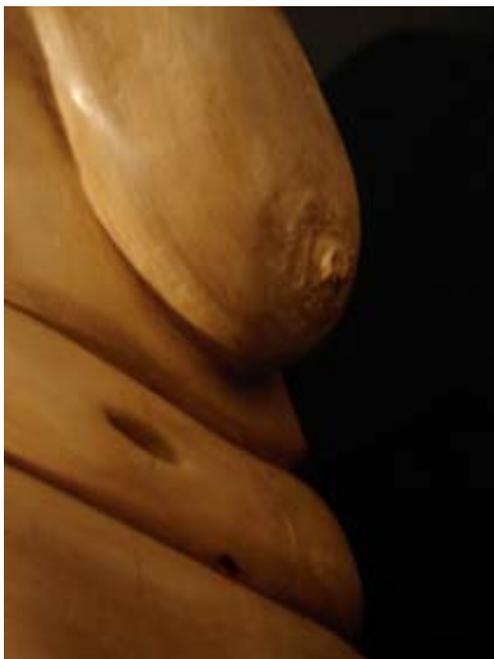
Esta serie de formas, concentración aparentemente caótica de la fuerza creadora, está unida a la simpleza del trazo reducida a línea. Simpleza que

define, con el mínimo elemento, la existencia misma de la fragmentación espacial como analogía de la existencia fragmentada por la experiencia del dolor.

De aquí que también se aproveche la resina aparecida en el tronco (tal vez resultado de una quemadura del tronco en algún momento de su vida)



como expresión de la herida, de lo informe, de lo doloroso y no por ello sin lugar en la continuidad de la forma de la escultura o, analógicamente, en la existencia humana: el dolor tiene lugar en la existencia. El accidente y la continuidad se dan cita en el trabajo de esta escultura.



Pero la experiencia del dolor muestra, a su vez, en su condición de negación de esperanza, la posibilidad misma de la salvación: lo inconsolable del dolor en la existencia humana, no demuestra la debilidad esencial de la vida (como fuerza salvadora que nos habita), sino sólo la de la vida humana. En esto radica el carácter *apofático* de la obra. La obra de arte hace evidente, sí, el carácter doloroso y desesperanzado de la

existencia humana ante las situaciones que la vulneran (*negación* por medio de la aniquilación suscitada en el dolor producido por la marginación social, las matanzas, la depresión, la enfermedad, la pobreza), pero a la vez, afirmando su contrario: haciendo evidente el dolor inconsolable de la existencia, se muestra la posibilidad del amor como redentor, como el absoluto mandamiento de que no permanezca el dolor como experiencia aniquiladora de los hombres y las mujeres, de



no dejar nunca más, en la medida de nuestra fuerzas, que asome su cabeza.

Lo inconsolable mostrado en la obra artística, a partir de la figura de un cuerpo desgarrado y dolido, sólo debe reforzar la actividad, la energía creativa de nuestro propio ser, como afirmación de la posibilidad de esperanza, es decir, sólo debe revivir la fe en que el fundamento de vida, entendido como lo *sagrado*, salvador y consolador de la experiencia dolida de los hombres, incluso allí donde el consuelo humano resulta imposible.



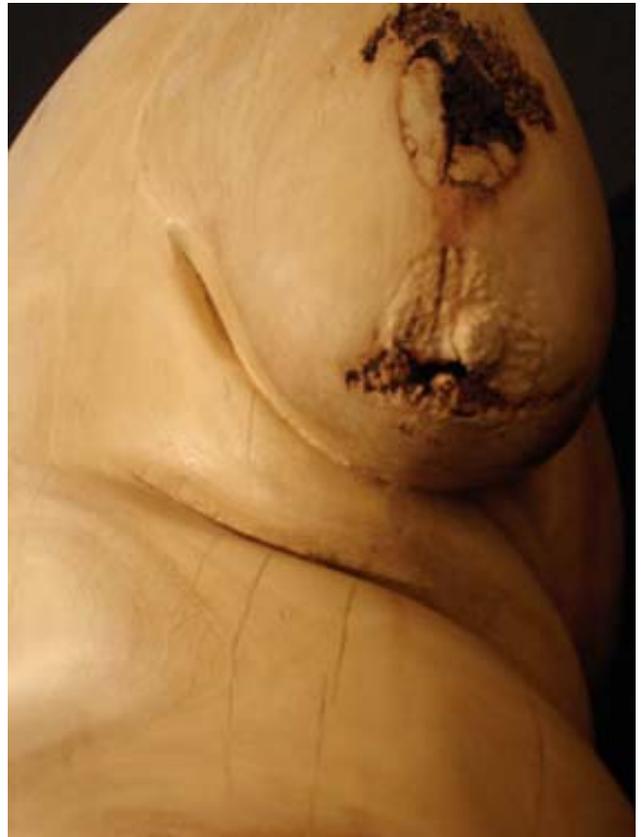
Entonces, ante la experiencia del dolor, aparece inmediatamente la experiencia del otro, como petición de principio, que posibilita a la existencia propia como certeza de necesitar ayuda para poder continuar el trabajo de la vida sin una carga de pesimismo que sólo aumentaría enseguida exponencialmente el dolor propio. Pero además, el aparecer de lo otro como *divinidad*, es esperanza de vida en tanto que transforma el dolor en afirmación de vida abierta a la esperanza de purificación: “no estoy sola”, esto es absolutamente cierto tanto

porque el dolor más real y más terrible nunca es el mío, cuanto porque la problemática realización de la esperanza y la lucha contra la opresión y vulneración sistemática exigen suplicar la ayuda del otro, o sea, dejarse amar, y de modo que, en adelante, el propio amor ya no será más que una respuesta a esta esencial corriente de esperanza,

que viene a mí de la divinidad e inclusive de los otros hombres y mujeres empeñados en proseguir la lucha de la redención.

Ahora bien, la escultura, como obra simbólica, se ha convertido en una especie de *ausencia ontológica* en función a su condición de sugerencia, de ausencia y presencia, de referencia de lo no- presente. Así es como la obra sacra en su lenguaje apofático, denuncia la injusticia, ella materializa y marca, por su condición espacial en el caso de la escultura, la innegable condición de la existencia como el lugar donde se acumula la experiencia del dolor. La escultura, como profeta, testifica y anuncia, es referencia que revela la injusticia entre los hombres. Por esto, el carácter “apofático” de la obra, será representando en esta escultura por medio del los huecos y los agujeros como sugerencia de ausencia y negación. Su contraste con los volúmenes se encamina a la consecución de un espacio plástico, resultante de la combinación de formas que animan ese espacio. Los agujeros no representan, sino son. Los huecos no son carencia de materia, son presencia de espacio: por lo huecos se denota la materia al derredor de éstos. La materia toma sentido no en sí misma, sino a partir de los contornos, contornos marcados por la ausencia de materia.

Con esto se asume que un arte de tipo “apofático” será aquél que de palabra el dolor como anulación, negación de uno mismo, ausencia, a la vez que posibilita, el recurso de pronunciar el dolor, el pronunciamiento de su contraste: la esperanza de sanar por medio de el advenimiento de lo otro. Por medio de los agujeros aquí representados, la obra simboliza el advenimiento de *lo otro*, oculto en el interior de la obra: los hombres y mujeres que se logran apartar del ensimismamiento de la historia del dolor y la violencia, logran captar la absurda retórica que esta lógica de la injusticia



plantea. La conciencia sobre la historia de violencia que encierra, a su vez, la historia de la humanidad, otorga la radical necesidad de buscar una vía de superación sobre de ella. La obra de arte sacra nos revela la condición confiada a la esperanza de humanizarnos en conjunto a partir del reconocimiento del *otro*, como diferente.

Lo sagrado es esperanza, la esperanza es expresada simbólicamente, pues ella, es, en el fondo, discurso de *lo otro*, descubriendo la tierra (lo propio, el sí mismo) y lo marginal (el otro en su sufrimiento), ambas condiciones comunes entre los hombres. Lo otro como lo diferente abre un horizonte distinto (alterno) de formas de adentrarnos a la Tierra, a la materia, a la escultura, a la condición de lo natural que también nos es propia: el espacio y el tiempo que nos revelan nuestra existencia como lugar de vida.

La estética sagrada apofática entonces, es una reflexión en torno al deseo de “desnudar” el rostro de la realidad en clave de lectura sagrada, fundamental para el hombre. Es una reflexión en torno a la experiencia del encuentro con Dios que no podrá ser dicha sino como analogía, por medio del lenguaje simbólico por el que el arte sacro es posible.

Por lo anterior, veo que la apuesta final del arte sacro será, una vez más, dar cabida al encuentro de los hombres y las mujeres con la esperanza. El arte sacro, entonces, será la expectación inminente del acontecimiento de humanización. El arte sacro, sugiere el ahora de la decisión personal por mirar a *lo otro* en el marco de lo sagrado como salvación amorosa.

CONCLUSIONES

El espacio es el medio físico en el que coinciden el espectador y el objeto de su contemplación visual y percepción táctil que es la escultura. Ahora bien el *espacio escultórico* implica hablar del tiempo también, pues la presencia escultórica nos remite a los instantes del sujeto concatenados en la sintaxis que este otorga a su relación con la obra y que ésta, a su vez, le retribuye significándolo humanamente, haciéndole visible su condición humana de existente, presente, ahí, contemplando.

Por esto, la obra escultórica no se puede deslindar de las necesidades de los sujetos particulares. Entonces, fue que se planteó la hipótesis inicial de que la producción artística que el hombre de hoy necesita, es una producción basada en el lenguaje simbólico -el cual sitúa al arte como el rostro del hombre en su necesidad de relacionarse con *otro*-, se confirmó en este trabajo a partir del recorrido que se hizo en torno al significado del *otro* como divinidad y como alteridad. Este significado fue descrito a partir de la noción de *símbolo* y su expresión en el arte. Así, la gran conclusión a la que llegamos es: *la escultura se devela como espacio de encuentro con lo otro, mostrando la presencia de cada hombre y mujer en su condición humana de ser límite, inacabamiento, búsqueda de realización a partir del complemento que resulta el otro.*

Por lo anterior se afirmó al arte en torno a lo sagrado como un pretexto para abordar la necesidad de hablar simbólicamente del silencio, lo marginal, por más inefable que pareciera. Lo sagrado entonces se describió como lo que se *sustrae* en la realidad, aquello que se repliega, que se oculta, dilucidando lo que oculto también está: el reconocimiento del otro como diferente. Es por esto que el recurso mejor para darle palabra a lo oculto y misterioso, incluso a lo aparentemente “olvidado” y ausente, fue la *apofática*, como lenguaje de negatividad que en sí mismo es ya, por ser lenguaje, afirmación de eso que antes no tenía voz. La apofática es, entonces, la forma discursiva contemporánea para hablar de lo *otro*.

De lo anterior se desprendió la conclusión de un *arte apofático* que, desde su lenguaje simbólico como referencia de lo otro, reivindicó la presencia de la alteridad como posibilidad de nuestro acabamiento humano. Así es como nos topamos con la necesidad de aclarar lo que por arte entendimos en general, su relación con lo sagrado y su capacidad discursiva en torno a la alteridad y la memoria de su marginalidad.

Particularmente en nuestra actualidad, “categorías” como las de *escultura* y *pintura* han sido extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad. Por esto, la necesidad de una criteriología que medianamente nos diera un escenario de movimiento en torno a lo que entendimos por arte en general, fue fundamental para comenzar nuestro acometido. Así, partiendo de una propuesta prioritariamente heideggeriana, la cosa, “en sí”, como tal, es inaccesible a la razón. Y si la obra es cosa, ella también es inaccesible. La obra se nos otorgó entonces únicamente como un *fenómeno*¹⁵⁴ a ser descubierto, en tanto que siempre se oculta y disimula, develando en esto su carácter de *misterio*.

Entonces, la escultura en tanto obra, siguiendo a Lessing, fue afirmada como un arte que tiene que ver con el despliegue de los cuerpos en el espacio. Sin embargo, además, se vio la necesidad de introducir a este concepto la dimensión del tiempo como fundamental para la producción artística moderna. El binomio espacio-tiempo en el arte moderno revela que las cosas, en cualquier momento, pueden adoptar una apariencia diferente y entrar en relaciones diferentes. Además, la escultura, en su condición espacial implica a su vez temporalidad no sólo por el paso cambiante de las cosas referidas sino, sobre todo, por la condición radical del sujeto: un ser notablemente temporal.

De lo anterior se desarrolló la relación que hay entre la escultura y la memoria en tanto referencia de la presencia temporal de quien la contempla: la escultura como aquella *presencia* que se asienta en un lugar concreto y que habla en una lengua

¹⁵⁴ *Fenómeno* que desde la fenomenología heideggeriana será entendido como *aparecer, manifestación, expresión* y no el *en-sí* o *esencia* de las cosas.

simbólica acerca del significado o uso de ese lugar. La escultura no sólo fue entendida como una *presencia* de tipo *espacial*, sino, de nuevo, sugerencia temporal que recuerda el significado simbólico de las presencias (los hombres y mujeres) que habitan alrededor del campo abierto que deja trazar la escultura como referente de valor. La obra de arte constituye una especie de fondo que contribuye a definir mejor los contornos, las superficies y los volúmenes de la piedra y del espacio en los que habita. En este contexto todo lo “ahí” se vivifica y se anima.

En el “ahí” de cada hombre, esto es, en la realidad profunda de cada vivencia temporal, se descubrió la pregunta por el fundamento. Pero parece ser que el fundamento no es evidente. Sólo es posible, por tanto, hablar de ello de manera sugerida, referencial, indirecta, *simbólica*.

Por lo anterior se recurrió a la necesidad de definir al símbolo como una realidad trascendente (en tanto que habla de lo más allá de mí, lo otro), esto es, como una realidad que hace accesible lo inaccesible, apalabra el silencio de lo inefable, da cobijo a la trascendencia.

Sin embargo, en nuestra contemporaneidad, diagnosticamos que la necesidad simbólica ha sido paliada por la dimensión superficial de las imágenes, aquellas que, de antemano, buscan quedarse en la luz de lo evidente y lo inmediato a merced de nuestros sentidos, aturdiéndonos y dejando de lado nuestra búsqueda de lo oculto y lo simbólico.

Frente al lenguaje de las imágenes, se mostró lo caduco de los lenguajes tradicionales simbólicos. Por esto, fue que se postuló la necesidad de reformular al arte en su condición simbólica como condición de posibilidad para penetrar en lo profundo y oculto de lo real. El *arte* fue planteado como el espacio creativo de sistemas de referencias simbólicas, esto es, como vocabulario rico en sugerencias alternativas en torno a la condición limitada del hombre en la que arte, vida y forma quedan enlazados en una tríada de conceptos que posibilitan reconocer a la vida como contingencia y necesidad de *lo otro*.

Para conseguir que la obra de arte tuviera vida y produjera emociones hubo que volver los ojos a la naturaleza como aquello eminentemente cambiante, contingente, finito, carente, necesario, sugerencia de la misma condición del hombre. De aquí entonces se desprendió la propuesta de un “arte vivo” en tanto arte que rescatara el lenguaje de lo natural y primigenio como recurso para traer a la cuenta “formas actuantes”, “incisivas”, “formas que valieran por sí mismas”, como valen las de la realidad.

Fue a partir del aspecto simbólico de la obra como mundo de vida, que fuimos lanzados al tema de lo sagrado como aparición del *mysterium tremendum, fascinorum*, a lo que Mircea Eliade, desde el estudio de las religiones orientales, llamó “lo sagrado” como teo-fanía (aparecer sagrado) del mundo a los ojos de los hombres, esto es, posibilidad de entender el mundo mismo como horizonte de realización existencial, cosa que fascina, pero a la vez nos deja en la perplejidad de encontrarnos *ahí*, seres en el mundo, abiertos a nuestra realización.

Por lo anterior, fue que el artista se presentó como un individuo de excepción, dotado de un poder visionario que, a la manera de un profeta, penetra profundamente en todas las cosas que de por sí ya están ahí en el mundo. El artista tiene una “forma distinta de mirar”, nombrada en este trabajo como actitud *metanóica*, es decir, capacidad de percibir y juzgar de manera distinta, pensar distinto, vivir distinto incluso la condición propia del límite. Así, el artista, se presentó como aquél capaz de captar lo inefable de sí mismo, inclusive cuando ello significara dolor, marginalidad, vulnerabilidad.

La situación privilegiada del artista fue descrita como la de un niño, en tanto que tiene la oportunidad histórica de poder situarse entre la intuición y la conciencia, entre el aprendizaje y la creación. Así, el taller resultó el mejor lugar de ensayo, donde se afronta cada trabajo como si fuere el primero y cuyo objetivo es la producción de formas nuevas, dejando un margen al azar, a la sorpresa y, sobre todo, a la inocencia de la duda.

Particularmente, este deseo por descubrir lo entrañable del mundo, como aquello oculto y oscuro, fue caracterizado como una realidad *apofática*, esto es, como un carácter eminentemente negativo que se descubre deseoso de ser apalabrado y sacado a la luz. Este carácter apofático del mundo fue expuesto tanto en el tema de lo sagrado (lo sagrado como lo que se repliega en sí), pero también en el tema de la alteridad (el otro como aquella diversidad negada por su condición diferente, relegada al olvido y la marginalidad). Es aquí donde el discurso de *el otro* se convirtió, para nuestro trabajo, en el vehículo para hablar de una propuesta artística apofática.

El arte contemporáneo, deberá de ser memoria y voz de lo oculto. Por esto, hoy, el hablar del dolor y lo marginal, por ejemplo, es ejemplo concreto de un arte apofático, donde las heridas abiertas recuerdan una presencia evidente pero olvidada.

De esta propuesta artística apofática, se desprendió la necesidad de hablar del carácter ético en el que el arte se encuentra inscrito. Una ética como discurso de la alteridad, donde el arte, siendo voz de la alteridad, toma sentido como un recurso para dar presencia simbólica al otro.

Finalmente, como síntesis temática del arte apofático simbólico, reapareció el tema de lo sagrado como recurso esperanzador para darle voz al silencio de la marginación. Con el ejemplo de Acteal o de la guerrilla en el Salvador, se retomaron algunas de las propuestas artísticas que de dichos eventos se han generado: el artista se vuelve aquél quien da testimonio de un sacrificio, sacrificio necesario para dar cabida a lo sagrado en el templo, a lo sagrado en el mundo, el mundo como vida, la vida como espacio sagrado.

Esta es la memoria última que trae a la cuenta el arte en su tonalidad de “sacro”: nuestra condición humana. Hablar de lo sagrado, no es otra cosa más que hablar del hombre y la mujer en su relación con los otros. Por esto la necesidad de plantear un arte que incluya una reflexión ética como levantamiento en contra del exterminio del

otro y la marginación a partir de la reivindicación de lo sagrado como tierra común que nos da sustento y fundamento de vida a todos.

BIBLIOGRAFÍA

AGUSTÍN de Hipona. "Retractationes I" en *Obras completas*. Madrid: BAC, 1973.

ANDRADE, Bárbara. *Antropología Teológica III*. México: UIA, 1980.

APOLO, et Al. *Obras morales y de costumbres VII*. Traducción de José Antonio.
Barcelona: Akal, 1987.

AUGE, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2001

AYFRÉ, L., "La presenza come modo dell'assenza" en *L'Ateismo Contemporaneo*.
Traducción de Rondolino Gianni. París: Ed. du Cerf. 1967.

BALTHASAR, Hans Urs von. *Gloria :una estética teológica*. Madrid: Encuentro, 1985.

BARUZI, Jean. *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*. Valladolid:
Junta de Castilla y León, 2001.

BARBAGLIO, G. *Nuevo diccionario de teología*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1982.

BARRIOS, José Luis. *Tiempo Narrado, la obra pictórica de Roberto Rébora*. México:
FONCA, 2001.

BAUER J.B., comp. *Diccionario de Teología bíblica*. Barcelona: Herder, 1967.

BAUDRILLARD, J. *El paroxista indiferente. Conversaciones con Ph. Petit*, Barcelona:
Anagrama, 1998.

- *Pantalla total*. Barcelona: Anagrama, 2000.

BEINERT, Wolfgang, comp. *Diccionario de teología dogmática*. Madrid: Herder, 1990.

BELTINGO, Hans. *Bild und Kult*. Munich: Beck, 1991.

BERGSON, Harri. *La Evolución Creadora*. México: Aguilar, 1959.

BORONDINE, Lot. *N. Cabasilas*. París: Ed. de l'Orante, 1958.

BULTMANN, Kart. *Teología del Nuevo Testamento*. Salamanca, España: Sígueme,
1981.

CASÁS Otero, Jesús. *Salvación y belleza :fundamento teológico de la estética de la
revelación y del culto*. Barcelona: Cristianisme i Justícia, 2000.

CASTELLI, Enrico. *Il demoniaco nell'arte*. Milán y Florencia: Electa, 1952.

CATTEAU J. *La Création Littéraire chez Dostoievski.*, París: Institut d'études slaves,
1978.

- CERTAU, Michel. *La fábula mística*. Madrid: Siruela, 2006.
- CLÉMENT, Olivier. *Sobre el hombre*. Madrid: Encuentro, 1983.
- COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili*. Zaragoza: Facsímil, 1981.
- COOMARASWAMY, Amanda. "Meister Eckhart's View of Art" en *The Transformation of Nature in Art*. España: Kairos, 1956.
- COUTURIER, Marie-Alain. *Un combat pour l'art sacré*. France: Serre Editour. 2005.
- CUSA Nicolás de. *De docta ignorantia I*. Madrid: RIALP, 1981.
- DAMASCENO Juan. *Tratado sobre los iconos XI*. Madrid: BAC, 1976.
- DUARTE, Anaya Juan. *El templo. En la Teología y la arquitectura*. México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- DUCH, Lluís. *Mito, interpretación y cultura*. Barcelona: Herder, 1998.
- DUPRÉ, L. *Simbolismo religioso*. Barcelona: Herder, 1999.
- DURAND, G. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.
- DUQUE, Felix. *Lo Santo y lo sagrado*. Madrid : Trotta, 1993
- ECKHART, Meister. "Expositio Libri Exodi" en *Meister Eckhart, Die lateinischen Werken*, vol. 2, ed. De heribert Fischer, Josef Koch y Kart Weiss. Stuttgart: Kohlhammer, 1992.
- ELIADE, M. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1983.
- *Observaciones metodológicas sobre el estudio del simbolismo religioso*. Madrid: Taurus, 1983.
 - *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Vol. 2, "De Gautama Buda al triunfo del Cristianismo". Madrid: Cristiandad, 1979.
 - *Tratado de historia de las religiones*. México: Era, 1972.
- El Sueño de Alonso*. (Videograbación). Alter-cine: París, 1999.
- EICHE Peter, comp. *Diccionario de conceptos teológicos*. Madrid: Herder, 1989.
- ELLIOTT, Ann, *Sculpture at Goodwood :drawings and models 1994-98* [texts, Ann Elliot]. Goodwood. England : Sculpture at Goodwood, 1998.
- EVDOKIMOV, Paul. *El arte del icono. Teología de la belleza*. Madrid: Publicaciones Claretianas, 1991.

- *Dostoievski et le Problème du Mal*. Paris: Serre Editour, 1978.
- *Las Edades de la vida espiritual. De los padres del desierto a nuestros días*. Madrid: Ediciones Salamanca, 2003.

FERRANT, Angel. *Todo se parece a lago. Escritos críticos y testimonio*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1997.

GUARDINI, Romano. *Obras*. Madrid: Cristiandad, 1981.

GUASCH, Anna Maria. *El arte último del S XX. Del Posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma, 2000.

GURRIA, Angela. *Naturaleza exaltada*. México : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.

GUTIÉRREZ Visuales, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 1ª edición, 2004.

HAAS, Alois. "Mystische Bildlehre" en *Sermo mysticus. Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik*. Friburgo: Dokimion, 1989.

HADOT Pierre, "apophatisme et théologie négative ", en *Arnold I. Davidson*, ed., Siruela, 2006.

- *Exercices spirituels et philosophie antique*, París : Albin Michel, 2002.

HANS, Joachim Albrecht. *Escultura en el s. XX, conciencia del espacio y configuración artística*. Barcelona: Edt. Blume, 1981.

HENRY, Michel. *Yo soy la verdad*. Salamanca: Sígueme, 2001.

HEIDEGGER, Martín. *Arte y poesía*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2006.

- "El origen de la obra de arte" en *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- *Estudios sobre mística medieval*. México: FCE, 1997
- *Fenomenología de la religión de vida*. Francfort: De Claudius Strube, Vittorio Klostermann, 1995.
- *Ser y tiempo*. trad. Jorge Eduardo Rivera. Madrid: Tortta, 2003

HESS, Barbara. *Lucio Fontana, 1899-1968 : "un hecho nuevo en escultura"* . Traducción del alemán P.L. Green. Köln : Taschen, 2006.

JOVER, Manuel. *Cristo en el Arte*. Milán: Editorial Regina, 1995.

KANDINSKI, Wassily. *De lo espiritual del arte*. México: Ediciones Coyoacán, 2004

- KIERKEGAARD, Sören. *Don Giovanni.*, Milano: Mondadori, 1945.
- La nota de 1852. Bohlin: University of Surrey, 1941.
- KITZINGER, Ernst. *Il culto delle immagini, L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia.* Florencia: La nuova Italia, 1992.
- KRAUSS, Rosalind "La escultura en el campo expandido" en *October 8.* Primavera, 1979.
- *Pasajes de la escultura Moderna*; [Passajes in Modern Sculpture]; Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1977.
 - *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos.* Madrid: Alianza Editorial, 2002).
- LACOCQUE André. "Sulamita". *Pensar la Biblia. Estudios exegéticos y hermenéuticos.* Barcelona : Herder, 2001.
- LASKO Meter. *Arte Sacro. 800-1200.* Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- LEEuw Van Der Gerardus. *Fenomenología de la Religión.* México: FCE, 1964.
- LESSING, Gotthold. *Laocoön*, trad. ingl. Ellen Frothingham. Nueva York: Noonday, 1957.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad.* Salamanca, España: Sígueme, 1999.
- LOSSKY, Vladimir. *Théologie négative et connaissance de Dieu chez Maître Eckhart.* París: Montaigne, 1998.
- LOT Borodine. N. *Cabasilas.* Paris: L'orante , 1958.
- MADERUELO, Javier. *La pérdida del Pedestal.* Madrid: Cuadernos del círculo de Bellas Artes, 1994.
- El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura.* Madrid: Biblioteca Mondadori, 1990.
 - El paisaje. Génesis de un Concepto.* Madrid: ADABA Editores, 2005.
- MAGRIS, C. *Utopía y desencanto.* Barcelona: Anagrama, 2001.
- MARCEI, Gabriel. *Etre et Avoir*, París: Aubier/Montaigne, 1935.
- MARDONES, José María. *La vida del símbolo. La dimensión simbólica de la religión.* España: Sal térrea 2000.

- MASÓ, Alfonso. *Qué puede ser una escultura* (Edición revisada y ampliada); (1ª Edición 1997) Granada, España: Universidad de Granada, 2004.
- MÁXIMO de Tiro. *Disertaciones Filosóficas*. Madrid: Gredos, 2005.
- MENNEKES, Friedhelm. *Joseph Beuys: pensar Cristo*, Barcelona: Herder, 1997.
- MORRIS, West. *Eminencia*. Madrid: BSA, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003.
- NIEMEYER, Oscar. *Geometría emocional :Sebastian escultor*. Mexico, D.F. : Fundación Sebastián ; Madrid : Turner, 2004.
- ORTEGA, Ana. *Universo escultórico mesoamericano*. México : Círculo de Arte, 1996.
- OTTO, Rudolf. *Lo Santo*. Madrid: Alianza , 1980.
- *The idea of the holy :an inquiry into the non-rational factor in the idea of the divine and its relation to the racional*, New York : Oxford University, 1981.
- PANIKKAR, Raimon. *Culto y secularización*. Madrid: Marova, 1979.
- PICO de la Mirándola. *De la dignidad del hombre*. Madrid: Editora Nacional, 1967.
- PIKAZA, Xavier. *Antropología Bíblica*. España: Sígueme, 1994.
- PIÑA Chán, Román. *El Lenguaje de las piedras :glífica olmeca y zapoteca*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- PLAZAOLA, Juan. *El arte sacro actual*. Madrid: BAC, 1990.
- PONTY, Merleau. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1994.
- RAHNER, Karl. *Escritos de teología*. Tomo 1. Madrid: Taurus, 1961.
- *Cristología. Estudio teológico y exegetico*. Madrid: Cristiandad, 1975.
 - *La gracia como libertad. Breves aportaciones teológicas*. Barcelona: Herder, 1972.
 - *Curso fundamental sobre la fe*. Editorial Herder. Barcelona 1979
- READ, Herbert. *El arte de la escultura. Conferencias A. N. Mellon sobre las Bellas Artes, Galería Nacional de Arte Washington; [The Art of Sculpture]* Argentina: Ed. Eme, 1994.

- *La escultura Moderna. Breve historia*; [Modern Sculpture, 1964]
Traducido por Antoni Vicens. Barcelona: Editorial Destino, 2ª edc.
1998.
- RICOEUR, Paul. *Vivant jusqu'à la mort suivi de Fragments*. París: Senil, 2007.
- RODRÍGUEZ, Mauro. *La Psicologa en Ejemplos*. México: Jus, 1960.
- SARTRE, Jean Paul. *El otro y la náusea: enayo de ontología fenomenológica*. París:
Gallimard, 2005
- SAURAS, Javier. *La escultura y el oficio del escultor*. Barcelona: Ediciones Serbal,
- SCHAEFLER, R. *Erfahrung als Dialog mit der Wirklichkeit*. Freiburg: Alber, 1995.
- SCHÖEKEL, Alonso. *Hermenéutica de la Palabra. I: Hermenéutica Bíblica*. Madrid:
1986.
- SEPP, Hans-Reiner, "Annäherungen an die Wirklichkeit. Phänomenologie und Malerei
nach 1900", en H.-R. Sepp, ed. *Edmund Husserl und die
Phänomenologische Bewegung*, Freiburg: Alber, 1988.
- SHIZUTERU, Ueda. *Zen y filosofía*. Barcelona: Herder, 2004.
- SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. México: Alfaguara, 2004.
- TILLICH, Paul. *Teología de la cultura y otros ensayos*. Buenos Aires: Amorrortu
editores, 1966.
- "Die Verlorene Dimension" en *Die Frage nach dem
Unbedingten (Schriften zur Religions-philosophie)*, Stuttgart:
Gesammelte Werke Band V, 1964.
- TOMÁS de Aquino. *Suma teológica II-II*. Salamanca: BAC, 2001.
- TORRES Carmona, Leticia.. *Cuatro visiones, cinco momentos :los discursos del barro*.
México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2005.
- TORRES Queiruga, Andrés. *El diálogo de las religiones*. Santander: Sal Térrea, 1992.
- TRÍAS, Eugenio. *Lógica del límite*. Barcelona: Ensayos/Destino, 1991.
- *Los Límites del mundo*. Barcelona: Ariel Filosofía, 1985
- *La edad del espíritu*. Barcelona: Destino, 1994.
- TURNER, Denys. *The Darkness of God. Negativity in Christian Mysticism*.
Massachussets: Cambridge University Press, 1995.
- VEGA, Amador. *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Navarra:
Universidad Pública de Navarra y Cátedra Jorge Oteiza, 2005.

- WELTE, Bernhard. *Gott und das Nichos*. Frankfurt: De Holger Zaborowski, Knecht, 2000.
- WEST, Morris. *Eminencia*, Madrid: BBA, 2000.
- WHITMAN, Walt. *Canto a mí mismo*. Madrid: Poesía-Edimat libros, 2003.
- WITTGENSTEIN Ludwig. *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós, ICE, 1992.
- WITTKOWER, Rudolf. *La escultura: Procesos y principios*. Madrid: Alianza Edit., 1981.
- WÖRNER Baz, Marysole. *Todo se mueve :escultura ; Me asomé a la muerte : pintura ; Fiesta de la muerte : dibujo*. México : Museo Universitario del Chopo, 1997.
- XIRAU, Ramón. *Cuatro filósofos y lo sagrado :Teilhard de Chardin, Heidegger, Wittgenstein, Simone Weil, Xirau*. México : J. Mortiz, 1986.
- YAZPIC, Jorge. *Jorge Yázpíic :esculturas*. México : Tec de Monterrey, Campus Estado
- VVAA. *Constantes del arte catalán actual :pintura-escultura*. México : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes ; INBA, 1991.
- VVAA. *Cuerpos terrenales :escultura en barro*. (Introducción, Clayton Kirking ; vertientes en la escultura cerámica contemporánea: Agustín Arteaga); (Conversaciones, Boris Hirmas ; fotografía de escultores, Gerardo Suter). México: B. Hirmas, 2003.
- VVAA. *El bosque : escultura*. México : Quálitas, 2005.
- VVAA: *El espacio escultórico, Museo Universitario de Ciencias y Artes; Centro de investigación y servicios museológicos; UNAM, México 1980*
- VVAA. *Diferencias reunidas :instalación, dibujo, pintura y escultura : marzo-mayo 1998*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, 1998.
- VVAA. *Modern paintings, drawings and sculpture*. New York : Christie's East, 1994.
- VVAA. *Sculpture*. Traducción Anthea Roll. Köln ; London : Taschen, 2006
- VVAA. *Traslaciones :España México : pintura y escultura, 1977-2002*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002.

TABLA DE ILUSTRACIONES:

Mamut encontrado en Tübingen (tomada de: **Revista Spiegel**, Junio 2007), p. 14

(Fig. 1) Ricard LIPPOLD, «*Variation*» No. 7: **Full Moon**, 1950, Niquel Cromado y Estaño, 10 in (tomada de: READ, Herbert. *La escultura Moderna. Breve historia*; [Modern Sculpture, 1964] Traducido por Antoni Vicens. Barcelona: Editorial Destino, 2ª edc. 1998), p. 16

Mathias Goeritz y Luis Barragán, **Torres de Satélite**, México: 1957-1958 (tomada de: www.mexicovivo.com), pp. 18y 19

(Fig. 2) Aristide Maillol, **The River**, 1939-43, Lead, L. 7 ½ ft. (tomada de: READ, Herbert. *La escultura Moderna. Breve historia*; [Modern Sculpture, 1964] Traducido por Antoni Vicens. Barcelona: Editorial Destino, 2ª edc. 1998), p.21

(Fig. 3) Henry Moore, **Riclining Figure**, boceto 24 1/2x31 cm. 1950 (tomada de: www.yahoo/imagenes.com.mx) p. 23

(Fig. 4) Piedra mármol bego en bruto antes de ser tallado (tomada de: galería personal), p. 23

(Fig. 5) Piedra mármol bego en bruto antes de ser tallado (tomada de: galería personal), p.24

Ilustraciones varias de herramienta (tomadas de: SAURAS, Javier. *La escultura y el oficio del escultor*. Barcelona: Ediciones Serbal, 2003), pp. 25 y 26

(Fig. 6) Robert Smithson's, **Floating Island** (tomada de: KRAUSS, *Pasajes de la escultura Moderna*;[Passajes in Modern Sculpture]; Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1977), p. 28

(Fig. 7) Robert Smithson's, **Spiral Jetty** (tomada de: KRAUSS, *Pasajes de la escultura Moderna*;[Passajes in Modern Sculpture]; Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1977), 1970 p. 31

(Fig. 8) Dennis Oppenheim, **Ground Mutations- Shoes Prints**, 1969 (tomada de: READ, Herbert. *La escultura Moderna. Breve historia*; [Modern Sculpture, 1964] Traducido por Antoni Vicens. Barcelona: Editorial Destino, 2ª edc. 1998), p. 32

(Fig. 9) Robert Smithson, **Jetty, 1971** (tomada de: KRAUSS, *Pasajes de la*

escultura Moderna;[Passajes in Modern Sculpture]; Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1977), p. 33

(Fig. 10, 11 y 12) Stonehenge, Inglaterra (tomada de:

www.yahoo/imagenes.com.mx). pp. 34 y 35 y 36

(Fig. 13) Robert Smithson, **Jetty** (tomada de: KRAUSS, *Pasajes de la escultura Moderna*;[Passajes in Modern Sculpture]; Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1977), 1970. p. 37

(Fig. 14) Robert Morris, **Joseph Beuys** (tomada de: KRAUSS, *Pasajes de la escultura Moderna*;[Passajes in Modern Sculpture]; Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1977), 1972 p. 40

(Fig. 15) **Espacio Escultórico** (tomada de: VVAA: *El espacio escultórico, Museo Universitario de Ciencias y Artes*; Centro de investigación y servicios museológicos; UNAM, México 1980), México, UNAM, 1980 p. 41

(Fig. 16, 17, 18) Helen Escobedo, **Espacio Escultórico UNAM**, 1980 (tomada de: VVAA: *El espacio escultórico, Museo Universitario de Ciencias y Artes*; Centro de investigación y servicios museológicos; UNAM, México 1980), p. 41

(Fig. 19) Sol Le Witt, **Cubo**, 1969 (tomada de: SAURAS, Javier. *La escultura y el oficio del escultor*. Barcelona: Ediciones Serbal, 2003), p. 43

(Fig. 20) Baltasar Lobo, **Torso**, 1998 (tomada de: SAURAS, Javier. *La escultura y el oficio del escultor*. Barcelona: Ediciones Serbal, 2003), p. 44

(Fig. 21) Henry Moore, **El rey y la reina**, 1960 (tomada de: www.yahoo/imagenes.com.mx), p. 44

(Fig. 22) Henry MOORE Hill arches (tomada de: www.yahoo/imagenes.com.mx), p. 45

(Fig. 23) Henry Moore, **in the Country Park** (tomada de: www.yahoo/imagenes.com.mx), p. 46

(Fig. 24) Constantin Brancusi, **Columna sin fin**, 1938. Metal, hierro fundido y acero, 98x 35x35 (tomada de: www.yahoo/imagenes.com.mx), p. 47

(Fig. 25) Constantin Brancusi, **Pájaro en el espacio**, 1923. Onix, 34.9x11.1x17.1 (tomada de: www.yahoo/imagenes.com.mx), p. 47

(Fig. 26) Barbara Hepworth, **Monolith**/Barbara Hepworth, **Monolith** (tomada de: www.yahoo/imagenes.com.mx), p. 48

(Fig. 28) Mathias Goeritz, **El Eco-010, 2005** (tomada de: Museo el Eco, cd. de México), p. 53

(Fig. 29) Mauricio Nannucci, **Open Building Research**, 2003. Instalación (tomada de: www.yahoo/imagenes.com.mx), p. 54

(Fig. 30 y 31) Augusto Rodin, **Puertas del Infierno**, 1917. Bronce, 18x12 ft. / Augusto Rodin, **Balzac**, 1897. Bronce, 300x120x120 (tomada de: www.yahoo/imagenes.com.mx), p. 57

- (Fig. 32) Eduardo Chillida, **Elogio del horizonte**, Cantera, 10 x 8 x 8. 1990
(tomada de: www.yahoo.com.mx), p. 58
- (Fig. 33) Lucio Fontana, **Abstracción lírica**. Instalación, 1941 (tomada de:
www.yahoo.com.mx), p. 59
- (Fig. 34) Trabajo en el Taller de Talla en Piedra (tomada de: galería personal),
p. 73
- (Fig. 35) *Proceso para sacar molde de modelo vivo*. (tomada de: galería personal),
p. 78
- (Fig. 36) *Vaciado en yeso con recubrimiento de cera. Taller de Experimentación
plástica* (tomada de: galería personal), p. 79
- (Fig. 37) (tomada de: galería personal), p. 80
- (Fig. 39) *Después del trabajo de talla en piedra* (tomada de: galería personal), p.
81
- (Fig. 40) *Proceso para sacar molde de modelo vivo* (tomada de: galería personal),
pp. 82 y 83
- (Fig. 41) Antonio Oteiza, **San Sebastián**, 1978. Bronce, 80x50x55 (tomada de:
www.yahoo.com.mx), p. 84
- (Fig. 42) **Amuletos estatuarios** del 3000 A.C. tallados en mármol. Aprox. 40 cm.
Skyros. B. From Paros.c.From Amorgos (tomada de: READ, Herbert.
La escultura Moderna. Breve historia; [Modern Sculpture, 1964]
Traducido por Antoni Vicens. Barcelona: Editorial Destino, 2ª edc.
1998), p. 85
- (Fig. 43) **Cristo de Pentecostés**, aprox. Año 900 (tomada de: READ, Herbert. *La
escultura Moderna. Breve historia*; [Modern Sculpture, 1964]
Traducido por Antoni Vicens. Barcelona: Editorial Destino, 2ª edc.
1998), p.86
- (Fig. 44) Goeritz, Mathias. **El Eco-004. 2005** (tomada de: Museo el Eco, Cd. de
México), p. 89
- (Fig. 45) Goeritz, Mathias. **El Eco-003. 2005** (tomada de: Museo el Eco, Cd. de
México), p. 90
- (Fig. 46) Goeritz, Mathias. **El Eco-006. 2005** (tomada de: Museo el Eco, Cd. de
México), p. 92
- (Fig. 47) Interior de la **Iglesia de Santa María en Cosmedin**, Roma, Siglo VIII
(tomada de: READ, Herbert. *La escultura Moderna. Breve historia*;
[Modern Sculpture, 1964] Traducido por Antoni Vicens. Barcelona:
Editorial Destino, 2ª edc. 1998), p. 98
- (Fig. 48) Constantin Brancusi, **Mesa del silencio**, 1923. Rumania (tomada de:
www.yahoo.com.mx) p. 100
- (Fig. 49) Tino di Camaino, **La virtud**, Florencia, 1321, Mármol, 49 in./
Probablemente de Nino Pisano, **Madona**, Pisa, 1365, Mármol, 35 in.
(tomada de: READ, Herbert. *La escultura Moderna. Breve historia*;

[Modern Sculpture, 1964] Traducido por Antoni Vicens. Barcelona: Editorial Destino, 2ª edc. 1998) p. 105

(Fig. 50) Jorge Oteiza, ***Visión previa al Homenaje de Mallarmé***, 1937. Acero, 65x56x57/ Oteiza, Jorge. ***Caja vacía***. Lamina negra. 1958 (tomadas de: VEGA, Amador. *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Navarra: Universidad Pública de Navarra y Cátedra Jorge Oteiza, 2005), p. 108

(Fig. 51) Anish Kapoor. ***Untitled*** (detalle). 1996, (tomada de: VEGA, Amador. *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Navarra: Universidad Pública de Navarra y Cátedra Jorge Oteiza, 2005), p. 110

Mujer Zotzil, 4to. ***Aniversario de la Matanza de Acteal***, 2001 (tomada de: galería personal), p. 118

Acteal, ***Rito mortuario***, 2002 (tomada de: galería personal), p. 119

Acteal, 2004 (tomada de: galería personal), p. 124

(Fig. 52) ***Iglesia de El Rosario*** (Costado exterior), 1991. (San Salvador, El Salvador) (tomada de: galería personal), pp. 125 y 126

(Fig. 54) Lucio Fontana, ***Concepto espacial***. 1942. Oleo sobre lienzo, 58x4 (tomada de: www.yahoo/imagenes.com.mx), p. 129

Ruben Grau, ***Collar para construir poemas*** 2004. Técnica mixta, 77x25 (tomada de: www.yahoo/imagenes.com.mx), p.129

Mariana Méndez, ***Sin título***, 2006. Marmol durango. 55 x 49 x 40 (tomada de: galería personal), pp. 137-140

Mariana Méndez, ***Sin título***, 2005. Marmol blanco. bego 50 x 41 x 27 (tomada de: galería personal), pp.141 y 142

Mariana Méndez, ***Sin título***. 2007 Madera eucalipto rojo, 98x 30 x 25 cm. (tomada de: galería personal), pp. 143-147