



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

Plantel Xochimilco

EXPERIENCIA, PRAXIS, *TÉCHNE-POÍESIS* EN LA ESCULTURA.
UNA FUNDAMENTACIÓN HISTÓRICO-TEMPORAL-CONCEPTUAL DE LA
OBRA ESCULTÓRICA EN LA FORMACIÓN ACADÉMICA Y VIVENCIAL.

TESIS

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta:

Álvarez Morales Jorge Iván

Director de Tesis:

Mtro. Constantino Cabello Iturbe

Ciudad de México, 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

A la memoria de mi apreciado maestro Héctor Roberto Soto. Con sus enseñanzas y compromiso en las artes plásticas abrió las puertas de estas para así conocer la libertad y el compromiso: social, ético, político, pedagógico, espiritual e incluso científico de las Bellas Artes. Su espíritu ha sido la base de mi desarrollo personal en la multidimensionalidad de este ámbito, el rescate y búsqueda de las tradiciones, la voluntad de creación y el compromiso con la otredad. Con él comprendí que la educación y el arte es un derecho ciudadano, cultural, social, ontológico, etc., con el cual se cultiva el ser humano y la misma sociedad en todos sus estratos, por lo que no es un privilegio clasista y sí una obligación del Estado.

Agradecimientos

A la transmisión de la Gran Ley del universo. A mis padres: Martina Morales Javier, José Ángel Álvarez Flores. Mis hermanos: Josué, Angelica y José Ángel. Familiares: abuelos, tíos, primos y sobrinos que siempre han mostrado los valores y solidaridad por los lazos espirituales y sanguíneos.

A mis maestros Roberto Soto, Miguel Ángel Suarez, Jorge Novelo, Luis Nishizawa, Ingrid Fugellie, Florida I. Rosas, Irma Leticia Escobar, Lilia Lemoine. Mis maestros que me impartieron cátedra en otras facultades: Dr. Juan María Alponete, Dr. Manzur, Dr. Gil Villegas Montiel, Dra. Mariflor Aguilar Rivero y al Dr. Néstor Braunstein.

A mis más apreciados amigos: Juan Ruelas, Omar Crisanto, Trilce Romero Nava, Brenda Romero García, Natalia Chaves Collazo, Consuelo Xhail Flores Castañeda, Ashley Larissa Ramírez, Marina Mejía, Rosario Granados, Lucía Aragón y mis compañeros practicantes: Leticia, Samantha, Irma y Florencia; Ana Luisa Pérez y sus hijas: Dani y Belém. Arturo Ahmed Romero, Alejandro Escalona, Gibran Barrera, Wilberto Sosa, Isafas Espadas, Mariela, Gerardo Luna Tapia y a mis (ex) alumnos de la EDINBA.

A Galván Sensei por sus enseñanzas y entrenamientos con los cuales comprendí la importancia del espíritu oriental antes, durante y después de cualquier situación, así como la disciplina y su constante *fabula docet* ético-moral y del dominio de las técnicas y tradiciones marciales que ha cultivado.

A mis sinodales: Mtro. Margarito Leyva Reyes (además por su amistad y enseñanza docente en los metales), Mtro. Raúl Méndez Cerqueda, Lic. Miguel Ángel Suarez Ruíz, Dr. Salvador Juárez Hernández. Por sus observaciones, análisis, críticas y pleno dialogo en la revisión de la presente investigación.

Al gran escultor y docente: Antonio Nava Tirado que con su sencillez, gran conocimiento y dominio del arte de la escultura me ha brindado abrigo en el taller en que imparte clases en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura la Esmeralda.

Al Mtro. Constantino Cabello Iturbe, por su amistad y por su apoyo académico en la realización de la presente investigación en un momento muy complicado y sin quien no hubiera sido posible llevar a buen puerto de manera metódica e institucional la presente tesis.

A las instituciones en que he desarrollado parte de la Bildung docente y académica: Escuela de Diseño (INBA), en especial a la Mtra. Haydée Girón, por su apoyo a los cursos que he propuesto durante su periodo como directora de la misma escuela; al área de Educación Continua a la Mtra. Adriana Valdez Torres y a la Lic. Margarita Sánchez León. También a la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda en las dos administraciones: tanto de la Mtra. Carla Rippey y a la Mtra. Karla Alexandra Villegas Ramírez. Dicha apertura en pro de la enseñanza artística ha permitido el dialogo y compartir el desarrollo con sus alumnos y el profesor Nava, en el taller de tridimensión donde aparte de compartir mis conocimientos de escultura en dicho taller también he efectuado las últimas esculturas.

A la Facultad de Artes y Diseño y a toda la Universidad Nacional Autónoma de México, mi alma mater más querida, donde he aprendido y vivenciado lo más lumínico y la penumbra más contrastante en compañía de docentes, investigadores, alumnos, trabajadores y personalidades muy diversas la importancia del fomentar y desarrollar el conocimiento, el diálogo, la crítica y las artes plásticas y visuales.

Índice

	Pág.
Introducción	9
Capítulo 1. La escultura en piedra y la importancia de sus tradiciones y conceptos como parte de la formación del escultor	13
1.1 Escultura, incógnita existencial en los orígenes de lo humano como manifestación histórica del ser. Hacia una apología de las tradiciones y sus disrupciones interpretativas	15
1.2 Clasificación de las diferentes rocas, la praxis y su valoración conceptual en la escultura en piedra	20
1.3 Mýthos y lógos	37
1.4 Arquetipo, símbolo y lenguaje como preformación y conformación conceptual: hacia una ontología de la piedra	77
Capítulo 2. La formalidad de las tradiciones histórico-técnico-conceptuales-poiéticas, como hilos conductores. Diálogo con la fuerza vital y la experiencia en la formación del sculptor dentro y fuera de las aulas. La importancia de la autoridad ejercida por los maestros y las tradiciones	95
2.1 El modelo como elemento de co-construcción funcional en la formación escultórica.....	97
2.2 De la importancia del modelado en el proceso de formación del escultor y sus potencialidades en la vida post-académica	109
2.3 Sculpere: creatio ex nihilo y creatio ex materia. Del intelecto, la intuición, la tradición y la fuerza vital en la formación académica del sculptor	119
2.4 Auto referencialidad, la obra, procesos y transformaciones de la praxis técnico-vivencial	181
2.5 Experiencia, tradición y voluntad creadora: del ars sculpere como conformación vital en el proceso personal.....	204
Capítulo 3. El encargo	219
3.1 Realización de un proyecto más allá de la compra-venta y de su simple reproducción.....	221
3.2 Significante-significado	235
3.3 Reproducción en un sentido más allá de la mera reproductibilidad técnica	250
3.4 El evento como modo de ser y el artista como representante de la obra	261
Conclusiones	263
Anexo	268
Apéndice	271
Bibliografía	297

Introducción

La presente investigación ha sido el resultado no sólo de tres años de estudio documental, sino que ha sido consecuencia de cuestionamientos y problemáticas desarrolladas durante y después de los estudios de la licenciatura en Artes Visuales. Dichas problemáticas desembocaron en el área de la escultura, a la que dirijo el análisis y la crítica de esta investigación. Asimismo, es el resultado del diálogo intenso que me ha permitido la misma universidad a través de la apertura de sus diversas facultades y al conocimiento impartido por diversos catedráticos, gracias a lo cual pude contrastar y comparar diferentes horizontes epistemológicos y otras competencias lingüísticas; también es el resultado del diálogo que, dentro de la carrera, tuve con maestros que han defendido y siguen transmitiendo eso que llamamos tradición; y con los diversos compañeros que en el devenir del tiempo me han permitido salir del gueto conceptual e institucional que se ha formado en la misma concepción del arte ensimismado -recurrente e impuesto por un pequeño grupo de artífices que han impuesto sus intereses.

Los problemas que planteo giran en torno a las inquietudes intelectuales que se nutrieron en esos diversos diálogos. Desde que realicé los estudios de licenciatura, mantuve diversas reflexiones en torno a los contenidos de la misma carrera: una de las observaciones que he tenido desde el ingreso a la carrera es que a falta de una fundamentación sólida en el plan de estudios -tanto del plan de estudios del que he formado parte como del más reciente- hay un problema en conectar la historia, la teoría y la práctica con los talleres de las diversas artes visuales y principalmente del área de escultura. Por su amplitud los modelos se han quedado cortos para coadyuvar de manera integral la enseñanza de la escultura de manera profesional. Se abusa de la llamada subjetividad y se denosta, en muchas ocasiones, a otras formas identificadas con la racionalidad. Asimismo, se carece de autocrítica en los modelos de enseñanza y se fomenta una desarticulación entre teoría y praxis. De este modo se ha caído en un olvido cada vez más profundo de lo que denominamos tradición. En este aspecto, la investigación hace hincapié en una reformulación que parte, no propiamente desde el concepto de educación, sino desde el concepto de *Bildung* (formación). Este concepto abarca aspectos que no se reducen a los programas educativos, sino que construye por vía de los procesos y vivencias sumatorias, que se forman no en una linealidad sino en una simultaneidad, donde hay un desarrollo vital y dialógico que detona las habilidades y capacidades de cada educando.

Por la falta de cohesión, ya mencionada, entre teoría y práctica, pero también entre tradición e innovación, se pierden ciertos fundamentos centrales de la escultura, de tal modo que el nivel teórico-conceptual en su capacidad argumentativa decrece. Así, por un lado, se presenta cada vez más una incapacidad para poder colaborar en proyectos especializados dentro de áreas afines como pueden ser el modelado de piezas para escenografías, para el teatro o el cine; o incluso de áreas científico-humanísticas como la antropología y la restauración. Por otro lado, el escultor tampoco puede valerse por sí mismo argumentativamente, y menos aún frente a cuerpos institucionales externos que legitiman o deslegitiman a la obra creada por un artista. Se crea así una relación asimétrica donde el artista está inerme ante los representantes de dichas instituciones, al caer en éste constante debilitamiento programático dentro de la formación. Esta va desde los mismos planes de estudio, los docentes que no buscan transmitir la tradición y el pensamiento crítico al alumnado, que no tiene las herramientas analíticas y argumentativas para poder hacer frente a la vorágine de un modelo agotado. Sin embargo, a todo este panorama oscuro y no alentador, se antepone las diferentes tradiciones que tienen una profunda raigambre histórica, ontológica, existencial y vital y que cada vez es más necesario retomarlas y estudiarlas. Así, la presente investigación hace ver la

complejidad y la actualidad hermenéutica de lo originario y su vinculación cíclica, así como la defensa de las tradiciones humanísticas y técnicas en la creación actual.

Por lo tanto, se hace una interpretación a partir de la hermenéutica filosófica, con ayuda de varios autores fuertemente atacados por la élite posmoderna. Esta élite ha hecho un descredito hacia toda formación crítica e identitaria local y nacional y ha permeado en los modelos de pensamiento y en las estructuras de validez conceptual. Debido a esto, ha sido preciso desocultar de manera histórica e interpretativa los conceptos olvidados, devaluados y descontextualizados ideológicamente. De este modo, fue necesaria la integración y reconstrucción de la tradición no sólo técnica, sino conceptual, histórica y filológica.

El primer capítulo está dedicado a la parte conceptual: comienza con una revisión de la palabra escultura, a partir de su sentido originario occidental, creado en la Magna Grecia; pasando a construir la relación conceptual de la piedra como material base de la escultura. Después se revisa la relación histórica de la ciencia y la escultura, y cómo se debe revincular a partir de la relación existente desde sus orígenes; y por último, se analiza la ontología de la piedra, su conexión con el arquetipo y el símbolo, dando así una co-construcción conceptual.

En el segundo capítulo se desarrollan los fundamentos de las tradiciones escultóricas desde el concepto del modelado como *ars plastika*, conjuntamente con su relación histórico-conceptual. Pasando por una revisión de lo que es la creación desde la materia y desde la nada o vacío, como problemática de la creación humana. En este sentido se presenta un vínculo con la ciencia y la espiritualidad, donde el factor humano es constituido por las observaciones, intuiciones y la fantasía como procesos y conceptos propios del ser humano a desarrollar, en la formación del escultor.

El tercer capítulo presenta la relación de la teoría de sistemas para comprender los potenciales interinstitucionales al egresar y su interconectividad como potencial laboral, para contrarrestar las estructuras enraizadas por el modelo de la industria cultural. Al plantear la participación institucional y profesional a partir de la autopoiesis en una adecuada formación profesional y humanista que fomenta el autoanálisis y la crítica así como la capacidad argumentativa de las propuestas de cada creador al poder no sólo cuestionar las modas y las modas culturales sino a poder hacer uso de la réplica y cuestionamiento por vía de la argumentación racional y cosmogónica con un fundamento ético-humanista y social en contraposición a la imposición del neoliberalismo cultural y artístico el cual se contrastaría a las imposiciones de la globalización mercantilista y financierista el cual se reduce a la simulación de la creación institucionalizada abrazada por el llamado mercado del arte, el cual valida a artistas y obras bajo el yugo de un pequeño grupo cerrado que maneja el poder discursivo, tanto gubernamental como privado.

Esta investigación, mantiene su fuerza en la dialéctica hermenéutica, al mismo tiempo que me apoyo en conceptos de disciplinas cercanas a la hermenéutica, vinculadas sobre todo con una descripción de cómo se forma la cosmogonía particular del artista. En este sentido, la apertura y el rescate de las tradiciones vinculadas a la identidad y al patrimonio cultural tangible e intangible se presentan como una tarea necesaria.

Así, la investigación es el resultado de años de oposición a una forma denostativa de entender y valorar las tradiciones, pero, al mismo tiempo, de desocultar el potencial creador al formar escultores con las herramientas y conocimientos necesarios para poder dedicarse a este arte o a sus

múltiples posibilidades. Dando así como resultado una base teórica y práctica de la escultura como arte que debe tener un área más especializada en las licenciaturas.

CAPÍTULO I

La escultura en piedra y la importancia de sus tradiciones y conceptos como parte de la formación del escultor

El artista y el intelectual independientes se cuentan entre las escasas personalidades que siguen estando equipados para ofrecer resistencia y combatir el proceso de estereotipación y la muerte consiguiente de las cosas dotadas de vida genuina. Percibir con frescura la realidad implica ahora la capacidad de desenmascarar continuamente y romper los estereotipos de visión y comprensión con los que las comunicaciones modernas [es decir los modernos sistemas de represión] nos inundan. Estos mundos de arte de masas y pensamiento de masas se adaptan cada vez más a las exigencias de la política. Justamente por este motivo, la solidaridad y el esfuerzo intelectuales han de centrarse se la política. Si el pensador no se vincula personalmente al valor de la verdad en la lucha política, tampoco estará en condiciones de afrontar con responsabilidad el conjunto de su experiencia viva.

C. Wright Mills

Básicamente, el intelectual, en el sentido que yo le doy a esta palabra, no es ni un pacificador, ni un fabricante de consenso, sino más bien un ser en favor del sentido crítico, y que por lo tanto se niega a aceptar las fórmulas fáciles, o clichés estereotipados, o las confirmaciones tranquilizadoras o acomodaticias de lo que tiene que decir el poderoso o el convencional, así como lo que estos hacen. No se trata solo de negarse pasivamente, sino de actitud positiva de querer afirmar eso mismo en público.

Eduardo. W. Said

Con la moralidad corregimos los errores de nuestros instintos, y con amor corregimos los errores de nuestra moral.

Ortega y Gasset

1.1 Escultura, incógnita existenciaría en los orígenes de lo humano como manifestación histórica del ser. Hacia una apología de las tradiciones y sus interrupciones interpretativas

La escultura en piedra es una de las artes más antiguas de la humanidad, no sólo del arte, sino de la historia del hombre mismo. Desde tiempos muy remotos e inmemorables el hombre ha tratado de expresarse, comunicarse y sobre todo dejar un registro de su propia existencia y de su paso por el mundo. Es así como los vestigios de innumerables pueblos, culturas y sociedades han dejado huellas o registros. Actualmente estos se muestran de manera objetiva con las obras que se descubren inmersas en lo profundo de los océanos, enterradas; otras en espera de ser halladas después de miles de años; o bien se aprecian en innumerables zonas arqueológicas, museos y colecciones privadas. Otras son de creación reciente y continua. Por ende, estas nos concilian y nos dan un sentido a partir de lo ya dado y lo por venir.

Sin embargo, qué sentido tiene en nuestra contemporaneidad tan dinámica, donde la sociedad de consumo crea artistas y obras con la firma y sello del *útese y deséchese*, dando primacía al dinero fácil. Tal como señalaba ya a inicios de siglo XX, el filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel, sobre las modas, quien ya desarrollaba las críticas a la sociedad de consumo capitalista.

Es este un periodo en el que las instituciones dogmáticas de la política, del conocimiento, la economía mercantilista, del financiamiento y del arte, parecen desconectadas, pero, que en el fondo juegan el papel de legitimar y deslegitimar los procesos de desarrollo y de producción tanto del conocimiento como del saber en cada área de la construcción capitalista del dinero fácil. ¿Es apropiado seguir la corriente y la marea tan turbulenta que nos indican ciertos grupos de poder que dominan las instituciones? Como se aprende de Foucault los sistemas y las estructuras del saber juegan el rol de controlar y dominar, es decir: vigilar y castigar. Sin embargo, los mismos sistemas tienen sus procesos de equilibrio dados por las voces de los otros, de esa alteridad que analiza y cuestiona a diario los procesos que son impuestos.

Es por esto, por lo que pese a las posiciones de los llamados apocalípticos e integrados, como lo plantea un texto de Eco, hay que tener presente una visión más clara y más aguda para desarrollar un horizonte de interpretación diferente y menos desalentador o conformista. Para esto es necesario recurrir a un pensamiento que se sumerja en los albores de la tradición tanto crítica, histórico-lingüística y espiritual que revalore las posibilidades de cambio a partir del rescate de las virtudes de un arte analítico, autocrítico, ético, socio-espiritual-humanamente pensante y reflexivo. En este caso la presente investigación vira sobre la formación del escultor y la importancia de las tradiciones que parecen ser deslegitimadas por un “arte” contemporáneo que denigra todo lo tradicional por considerarlo algo superado y sin valor para la actualidad sociedad tecno-industrial. Contradictoriamente se validan a sí mismos desde un slogan usurpado del romanticismo, el llamado arte por el arte y abusando del esteticismo desarrollado durante las vanguardias, por lo que en la presente tesis se recurrirá al desarrollo teórico-conceptual-vivencial-histórico del arte a partir del concepto de *Bildung* (formación).

El pensamiento de la escultura se ha desarrollado quizás antes de que se crearan los conceptos y la autoconciencia de lo que se hacía. Tal fue la necesidad de representar y materializar esa formas como el de la muy conocida Venus de Willendorf, encontrada en Austria a las orillas del Danubio que

data con más de 25,000 años de antigüedad. Se suman a esta las Venus de Hohle Fels, Lespuge, Dolní-Věstonice, Moravany, Gargarino Kostienki. Sin olvidar las esculturas fállicas también del periodo Paleolítico. Estas obras prehistóricas nos hacen comprender este pensamiento de lo que en Occidente (a partir de la cultura grecolatina), se empezó a llamar escultura. Sin cánones conocidos hasta la actualidad y en una época sin una “alta cultura”; sin ser desarrollada por alguna sociedad conocida hasta nuestros días, estas forman parte de los orígenes de nuestra tradición milenaria que es la escultura tanto en sus procesos de creación al esculpir, como en sus procesos de formación de los mismos escultores.

Entendemos así cómo la espiritualidad, el misticismo, lo mágico-teológico, son parte fundante de una concepción de escultura, al lado de la racionalidad técnica y lingüística que está dada tal vez por una cosmogonía anterior al hombre mismo. Es decir, como una especie de arquetipo original o como denominaron en la transcripción latina *ousía* que en griego es denominada ουσία y que para Aristóteles plantea la cuestión de una filosofía primera u esencial. Esto demarca la posibilidad de entender cómo desde los orígenes la representación es un elemento formal de nuestra tradición o más bien de nuestras tradiciones milenarias y que a diferencia de sus detractores, algunas veces parcos de horizontes interpretativos, las tradiciones que se nos han legado son más vitales y dinámicas de lo que pueda parecer.

“La irrepetibilidad de la obra de arte es idéntica a su integración en el contexto de su tradición. Una tradición que es por supuesto algo absolutamente vivo, mutable de manera extraordinaria”¹, como señala de forma magistral Walter Benjamin. Así en su sentido aurático original se puede ver directamente la relación del devenir con la amalgama de la creación original y su tradición.

La escultura, pese a estar fundada desde los albores del hombre mismo en su prehistoria, se renueva y florece después de un proceso que sigue las normas de la naturaleza de nacimiento, desarrollo, madurez y decadencia. Desde sus orígenes, como el hombre mismo, ha pasado por estilos y periodos que siguen la norma de la naturaleza o física: llega un nuevo arte después de la descomposición degenerativa y emerge como la luz de la esperanza para un nuevo ciclo. En este caso no es sólo para la escultura sino para todas las artes en general. Esto a su vez es el resultado efectivo de una sociedad que proyecta sus virtudes y carencias por vía de los artistas y es hasta que algún hito de inflexión aparece para cambiar, dar un retorno a los principios olvidados, mostrando las guías que habían perdido en sus derroteros. Para este efecto, es de mi interés retomar solo un fragmento de estas incontables tradiciones que en su conjunto simplemente se le denomina tradición en un “singular colectivo”.

El valor de la escultura con sus procesos técnicos y espirituales no son sólo esos objetos absorbidos para los estudios arqueológicos o meramente museísticos de orden histórico: son también el complemento de nuestra naturaleza como humanidad. Por este motivo, pese a ser algo inabarcable en su totalidad, se pueden retomar fragmentos de verdad. En términos griegos se denomina a la verdad como *Altheia* y según Heidegger es la palabra que designa verdad diferenciándola de la palabra latina veritas. Para los griegos significaba un des-ocultar, es decir un poner a la luz, por esto es necesario regresar de nuevo a revisar, aunque de forma somera, los orígenes y así poder deshilar un entramado que se ha vuelto difícil de comprender. Esto para lograr des-ocultar el sentido original de los conceptos y las palabras que no habían sido puestas en evidencia o simplemente habían sido olvidadas.

¹ Walter Benjamin, *Obraslibro I/Vol 2, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid, España: Abada Editores. 1998 página 58.

En este caso es muy interesante el origen que llega a nuestros días. Como señala Gombrich en su historia del arte sobre la denominación y el significado del trabajo que tenía y hacía el escultor para los egipcios:

Los egipcios creían que la conservación del cuerpo no era suficiente. Si también se perennizaba la apariencia del faraón, con toda seguridad éste continuaría existiendo para siempre. Por ello, ordenaron a los escultores que labraran el retrato del faraón en imperecedero granito, y lo colocaran en la tumba donde nadie pudiera verlo, donde operará su hechizo y ayudase a su alma a revivir a través de su imagen. Una denominación egipcia para el escultor era precisamente, «El-que-mantiene-vivo».²

Ya desde entonces se puede ver que la escultura no era hecha con materiales efímeros ni delicados, al ser expuestos a la intemperie, como es la madera; y menos con materiales tan frágiles o de poca resistencia y duración a la intemperie como la arcilla o la cerámica; sino precisamente por la piedra y que desde sus albores estaba pensada como un material o, más bien, como un elemento relacionado con la trascendencia temporal. Asimismo, esculpir proviene del latín *sculperere*³ que tiene el mismo sentido de tallar, cortar o labrar principalmente la piedra o más bien esculpir la piedra.

Así podemos ver con claridad que desde sus albores el concepto de escultura, si bien está relacionado con objetos tallados, tiene un vínculo directamente con la representación humana. También es prioritario hacer notar que se refiere a esculpir o dicho de otras formas: tallar o labrar la piedra; y no es extraño que sólo se esculpe una obra en piedra y no en cualquier otro material como el bronce, la cera, la madera, la cerámica o materiales sintéticos derivados del petróleo como son las resinas.

A partir de este acercamiento se puede comprender a qué se le denomina escultura, desde los orígenes de su gestación práctica y conceptual. Sin embargo, tampoco es para desdeñar las otras manifestaciones que son parte de las expresiones escultóricas⁴ y que, como se sabe, no han dejado de ser parte de los procesos escultóricos de la tradición, como son: el modelado, el moldeo, la fundición y propiamente la escultura (denominada en piedra). Sin embargo, esta es la nominación más precisa y antiquísima que nos viene desde la antigüedad clásica⁵. Considero que es muy útil para poder caminar en un terreno de re-significación y de comprensión sobre los conceptos que actualmente usamos -muchas veces sin conciencia de su origen ni de su significado más primigenio-.

Por lo cual en la actualidad se pierde el sentido de referencia y se convierten en parte de las *habladurías* y *escribidurías*, que han sido fundamentales para cimentar e imponer el olvido de las tradiciones locales, nacionales y universales. Este fenómeno es sumamente preocupante, dado que ha creado una crisis progresiva y aguda sobre los conceptos y valores modernos. Su brazo epistemológico está dado por la posición posmoderna del sometimiento de las conciencias nacionales como forma de dominación cultural por parte de los grupos de poder beneficiados por la globalización y su manifestación política y económica. Así ha sido en el modelo neoliberal que ha afectado las políticas

2 E. H. GOMBRICH, *Historia del arte*, (Impreso en China Editorial Phaidon, 16 edición 1997), 52.

3 2016-Abril.13. <http://etimologias.dechile.net/?escultura>. La palabra escultura viene del latín *sculptura*, formada del verbo *sculperere* (esculpir -cincelar, labrar, tallar, sobre todo piezas de mármol) y el sufijo latino -ura/-tura que indica actividad resultante de la raíz. Otras palabras compuestas con el sufijo -ura, incluyen amargura, basura, cultura, estructura, factura, figura, temperatura, tortura, etc.

4 En este sentido el verbo *sculperere*: esculpir definido etimológicamente se usara en esta tesis en vez de talla, debido a que es lo que ha nominado a la escultura genealógicamente en occidente a partir de la génesis latina heredera directa de los griegos, de manera quizás arquetípica. Por tanto a partir de ahora, para evitar confusiones al hablar del arte de la escultura en piedra, también se usará el término de *sculptura* y se usará el adjetivo escultórico a los productos artísticos tanto de piedra como de otros materiales que tengan este calificativo.

5 Gaius Plinius Secundus, mejor conocido como Plinio el viejo hace la diferencia entre estas tres artes: *ars fusoria*, *ars sculptura* y *ars plastica*.

del arte, en particular del arte de la escultura. Regresando al punto anterior, como bien señalaba Heidegger respecto a las *habladurías y escribidurías*:

El escuchar y el comprender quedan de antemano fijos en lo hablado en cuanto tal. La comunicación no hace «compartir» la primaria relación de ser con el ente del que se habla, sino que todo el convivir se mueve en el hablar de los unos con los otros y en la preocupación por lo hablado. Lo que le interesa es que se hable. El haber sido dicho, el *dictum*, la expresión, garantiza la autenticidad del habla y de su comprensión, así como su conformidad con las cosas. Y, puesto que el hablar ha perdido o no ha alcanzado nunca la primaria relación de ser con el ente del que se habla, no se comunica en la forma de la apropiación originaria de este ente sino por la vía de una *difusión y repetición de lo dicho*. Lo hablado en cuanto tal alcanza círculos cada vez más amplios y cobra un carácter autoritativo. La cosa es así, porque se la dice. La habladuría se constituye en esa repetición y difusión, por cuyo medio la inicial falta de arraigo se acrecienta hasta una total carencia de fundamento. Y, además, la habladuría no se limita a la repetición oral, sino que se propaga en forma escrita como «escribiduría». El hablar repetidor no se funda aquí tan sólo en el oír decir. Se alimenta también de lo leído a la ligera. La comprensión media del lector no podrá discernir jamás entre lo que ha sido conquistado y alcanzado originariamente y lo meramente repetido. Más aún: la comprensión media no querrá siquiera hacer semejante distinción ni tendrá necesidad de ella, puesto que ya lo ha comprendido todo.

La carencia de fundamento de la habladuría no le impide a ésta el acceso a lo público, sino que lo favorece. La habladuría es la posibilidad de comprenderlo todo sin apropiarse previamente de la cosa. La habladuría protege de antemano del peligro de fracasar en semejante apropiación. La habladuría, que está al alcance de cualquiera, no sólo exime de la tarea de una comprensión auténtica, sino que desarrolla una comprensibilidad indiferente, a la que ya nada está cerrado.

El discurso, que forma parte esencial de la estructura del ser de Da-sein, cuya aperturidad contribuye a constituir, tiene la posibilidad de convertirse en habladuría y, en cuanto tal, de no mantener abierto el estar-en-el-mundo en una comprensión articulada, sino más bien de cerrarlo, y de encubrir así el ente intramundano. Para esto no se necesita tener la intención de engañar. La habladuría no tiene el modo de ser de un *consciente hacer pasar* una cosa por otra. El desarraigado haberse dicho y seguirse diciendo basta para que el abrir se convierta en un cerrar. En efecto, lo dicho es comprendido siempre, en primer lugar, como «diciente», esto es, como descubriente. Y de esta manera, *al no volver* al fundamento de las cosas de que se habla, la habladuría es siempre y de suyo una obstrucción.

Esta obstrucción se agrava más por el hecho de que la habladuría, en la que se presume haber alcanzado la comprensión de aquello de que se habla, cohibe, en virtud de esta presunción misma, toda nueva interrogación y discusión, reprimiéndolas y retardándolas de una manera peculiar.

Esta forma de interpretar las cosas, propia de la habladuría, ya está instalada desde siempre en el Da-sein. Muchas cosas son las que llegamos a conocer de esta manera y pocas las que nunca irán más allá de semejante comprensión media. El Dasein no logra liberarse jamás de este estado interpretativo cotidiano en el que primeramente ha crecido. En él, desde él y contra él se lleva a cabo toda genuina comprensión, interpretación y comunicación, todo redescubrimiento y toda reapropiación. No hay nunca un Dasein que intocado e incontaminado por este estado interpretativo, quede puesto frente a la tierra virgen de un «mundo» en sí, para solamente contemplar lo que le sale al paso. El predominio del estado interpretativo público ha decidido ya incluso sobre las posibilidades del temple afectivo, es decir, sobre el mundo fundamental como el Dasein se deja afectar por el mundo. El uno bosqueja de antemano la disposición afectiva, determina lo que se «ve» y como se lo ve.

La habladuría, que tiene semejante modo de cerrar es el modo de ser de la comprensión desarraigada del Dasein. Pero no tiene lugar a la manera de un estado simplemente presente en un ente que está-ahí, sino que, por estar existencialmente desarraigada, acontece en la forma de un permanente desarraigo.

Esto significa ontológicamente lo siguiente: el Dasein que se mueve en la habladuría tiene, en cuanto estar-en-el-mundo, cortadas las relaciones primarias, originarias y genuinas con el mundo, con la coexistencia y con el propio estar-en. Se mantiene en suspenso y, sin embargo, sigue estando en medio del «mundo»,

con los otros y en relación consigo mismo. Sólo un ente cuya aperturidad está constituida por el discurso afectivamente compresor, es decir, que en esta estructura ontológica es su Ahí, es su «en-el-mundo», tiene la posibilidad de ser de semejante desarraigo, que, lejos de constituir un no-ser del Dasein, es, por el contrario, su más cotidiana y obstinada «realidad».

Pero en lo obvio y autoseguro del estado interpretativo medio se desliza la fatalidad de que, bajo su amparo, se oculta al propio Dasein lo desazonante de este estar en suspenso en el que el Dasein puede aproximarse cada vez más a una carencia total de fundamento.⁶

La complejidad en los discursos y conceptos históricos del arte de la escultura han pasado por estas *habladurías y escribidurías*, que en el ámbito de lo público y de la enseñanza académica han estado influenciados o sometidos de manera enmascarada a intereses económicos y financieristas de pequeños grupos de poder que direccionan y patrocinan tanto los medios como las publicaciones. De este modo, se ha financiado este mundo del arte lleno de superficialidades y esnobismos, sin una crítica y sin un análisis propio de las academias humanistas de libre pensamiento. Por tanto, en el transcurso del devenir histórico del siglo XX, el concepto de escultura ha llegado a nuestros días simplemente como un agregado relacionado a conceptos más superficiales como tridimensión o simplemente como algo que tiene volumen, sin ser claro qué la diferencia de otros objetos y procesos que tienen esta característica (matérico-espacial). En el peor de los casos se llega a un reduccionismo pseudo conceptual y meramente abstracto como es el llamado problema del *espacio*.

Como se ha visto en el concepto de *sculperre*, su sentido original está dado por el material y por el verbo esculpir el cual necesita de la creación, a partir de un sentido espiritual y trascendental, como se muestra en la primera cita de Gombrich. Por lo que la escultura se cimenta en dos aspectos. Por una parte, el técnico, vinculado a los materiales y la relación de estos materiales con un sentido espiritual; por otra parte, la trascendencia en el tiempo y su sentido. Aunque no es explícitamente estético, está vinculado directamente con lo que en alemán se denomina *Geistwissenschaften*⁷ o como se traduce literalmente, las ciencias del espíritu y que recae en la filosofía del arte como señala Hegel en sus *Lecciones de estética*.

Estos dos aspectos nos hacen ver algo más claro y que la verdadera escultura ha buscado, aún antes de su denominación. Asimismo, esto nos da una base propia de la escultura: desde los materiales formales hasta su sentido onto-teológico y conceptual. No obstante, se ha de vincular con el

6 Martin Heidegger, *Ser y tiempo* (Madrid, Trotta, 2012) 187-188.

7 *La autorreflexión lógica de las ciencias del espíritu*, que en el siglo XIX acompaña a su configuración y, desarrollo, está dominada enteramente por el modelo de las ciencias naturales. Un indicio de ello es la misma historia de la palabra «ciencias del espíritu», la cual sólo obtiene el significado habitual para nosotros en su forma de plural. Las ciencias del espíritu se comprenden a sí mismas tan evidentemente por analogía con las naturales que incluso la resonancia idealista que conllevan el concepto de espíritu y la ciencia del espíritu retrocede a un segundo plano. La palabra «ciencias del espíritu» se introdujo fundamentalmente con la traducción de la lógica de J. S. Mill. Mill intenta esbozar, en un apéndice de su obra, las posibilidades de aplicar la lógica de la inducción a la «*moral sciences*». El traductor propone el termino *Geisteswissenschaften*. El contexto de la lógica de Mill permite comprender que no se trata de reconocer una lógica propia de las ciencias del espíritu, sino al contrario, de mostrar que también en este ámbito tiene validez única el método inductivo, que subyace a toda ciencia empírica...

Sin embargo, el verdadero problema que plantea las ciencias del espíritu al pensamiento es que su esencia no queda correctamente apprehendida, si se las mide según el patrón del conocimiento progresivo de leyes. La experiencia del mundo sociohistórico no se eleva a ciencia por el procedimiento inductivo de las ciencias naturales. Signifique aquí ciencia lo que signifique, y aunque en todo conocimiento histórico esté implicada la aplicación de la experiencia general al objeto de investigación en cada caso, el conocimiento histórico no busca ni pretende tomar el fenómeno concreto como caso de una regla general. Lo individual no se limita a servir de confirmación a una legalidad, a partir de lo cual pudieran en sentido práctico hacerse predicciones. Su idea es más bien comprender el fenómeno mismo en su concreción histórica y única. Por mucho que opere en esto la experiencia general, el objetivo no es confirmar y ampliar las experiencias generales para alcanzar el conocimiento de una ley del tipo de cómo se desarrollan los hombres, los pueblos, los estados, sino comprender cómo es tal hombre, tal pueblo, tal estado, qué se ha hecho de él, o formulado muy generalmente, cómo ha podido ocurrir que sea así. Hans.Georg Gadamer, *Verdad y Método* (Salamanca, Sigueme, 2003) 31-32.

conocimiento y la conceptualización de otras ramas del saber, como sería el científico. Por lo tanto, empezaremos por lo más básico, es decir desde la denominación de los materiales pétreos, su clasificación y su relación con las múltiples disciplinas que se han sumado al conocimiento del origen geológico, junto a sus aportaciones en otras disciplinas como son la restauración y la conservación.

Por lo tanto, parte del léxico que abona al lenguaje especializado en la formación académica y profesional del escultor, no está limitado sólo al lenguaje de las tradiciones de la *sculpere*, sino que como toda rama auténtica de la creación y del conocimiento debe estar en un constante diálogo con otras disciplinas, tanto artísticas como científicas. Para así poder ser claros en los discursos y permitir la apertura en el intercambio, con otras áreas del conocimiento -sin reducirse al encierro del llamado *arte ensimismado*. De este modo, es como se empezará a revelar la importancia, no sólo técnica, sino discursiva para la profesionalización del *sculptor*. Dando más herramientas en la profesionalización de la *Bildung* (formación) tanto técnico-conceptual como de asimilación y acercamiento a otras ciencias y otras artes.

1.2 Clasificación de las diferentes rocas, la *praxis* y su valoración conceptual en la escultura en piedra

El *sculptor*, como se ha señalado con antelación, viene denominado desde un verbo y no desde un sustantivo, es decir desde el hacer o la acción del sujeto que ejecuta una actividad, en este caso *sculpere* (esculpir). De ahí que éste fenómeno es un acontecimiento que se ha estado llenando de vitalidad humana que ha sumado y conformado diversas capas de culturas y sociedades a través de los diferentes periodos y su manifestación se hace palpable en las tradiciones. Sin embargo, su esencia se presenta y se oculta. Para *desocultar* y dar un marco más congruente a la complejidad de esta labor, se requiere tener en cuenta no solo la actividad del *sculptor* en sí, sino tratar de ampliar el horizonte del hombre que lo ejecuta, buscando revelar en un entramado que eyecta al sujeto escultor de su competencia y así verlo como un *hombre total*. Esto, como se mostrará en el siguiente capítulo, se diferencia del artesano y del esnobismo, ya que permite que el escultor transmita su intelecto de manera sensible y personal. No obstante a esto también se le suma una racionalidad y un conocimiento de varias áreas, pues estas, a través de la historia, han conformado en su conjunto al *sculptor*, el cual requiere ser visto no sólo desde la técnica, sino desde una comprensión más compleja, como un *hombre total*:

El hombre total es por naturaleza un metafísico, y solo más tarde se convierte en un filósofo y psicólogo, en un sistematizador. Razona por analogía o, en otras palabras, razona por un «simbolismo adecuado» Por ser una persona y no un animal, conoce las cosas inmortales a través de las mortales.⁸

De esta manera se observa un entramado más complejo que muestra la necesidad de conectar horizontes de campos inherentes, para la formación del escultor. Aunque en la anterior sección se establecieron conceptos básicos que servirán como marco de referencia de orden histórico y lingüístico, no es más que parte del cimiento para la construcción de las estructuras internas y externas con las que se encuentra co-ligado, para el desarrollo, no solo de la obra o de la persona que realiza esta actividad, sino de todos los sistemas y entornos que interactúan y forman los enlaces

vítales de los escultores, en los procesos que absorben las técnicas, como la proyección de los maestros desde su propia voluntad de creación (**figs.115-130**).

Siguiendo la cita anterior, el *hombre total* requiere varias capacidades y competencias tanto intelectuales como culturales, ya que estas se dan por parte de un desarrollo multidimensional. Es decir tanto personal como de otros factores determinados por el desarrollo experiencial, psicológico, social, etc. Asimismo, se liga al desarrollo espiritual, ontológico e incluso fortuito del devenir de la vida misma. Esto también está determinado por su horizonte espacio-temporal en que está inmerso, es decir a su horizonte histórico-dialéctico que está interactuando entre los espacios espirituales y los empíricos o físicos. Así se abre el camino al siguiente cuestionamiento, más allá de un determinismo tecno-maquinista:

... nosotros hoy en día difícilmente podemos comprender; nosotros, para quienes «un conocimiento que no es empírico carece de sentido». La mayor parte de las cosas que Platón denominó «ideas», para nosotros son sólo «supersticiones». No haber visto en sus artefactos más que las cosas en sí, y en el mito una simple anécdota, habría sido un pecado mortal, pues hubiera equivalido a no ver en sí mismo nada más que al «animal razonador y mortal», en no reconocer más que a «este hombre», sin ver en absoluto la «forma de la humanidad». El hecho de que ahora sólo veamos las cosas como son en sí mismas y al hombre como es en sí mismo es la causa de que hayamos destruido al hombre metafísico y nos hayamos encerrado en la cueva oscura del determinismo funcional y económico. ¿Empiezan a ver ahora a qué me refería cuando dije que las obras de arte acordes con la *Philosophia Perennis* no pueden dividirse en las categorías de lo utilitario y lo espiritual, sino que pertenecen a ambos mundos, al funcional y al significativo, al físico y al metafísico?⁹

Este cuestionamiento permite una reflexión sobre lo que, desde sus orígenes hasta nuestros días, el arte ha venido conformando en su naturaleza: por una parte lo meramente técnico y sensible; por otra parte, lo metafísico y espiritual; coadyuvando de manera dual, entre materia y espíritu. Este tipo de alteridades constitutivas en el *hombre total*, es difícilmente alcanzado hoy día en el mundo de la especialización extrema, donde cada área está aislada de las demás y por eso resulta difícil la comprensión de este tipo de propuestas. Mas como ya lo ha planteado Eduardo W. Said, en su texto *Las representaciones del intelectual*, se debe romper con las ataduras de la especialización. Así desde el modo de ser planteado por la hermenéutica filosófica, se abre la apertura al diálogo y la potencial amplitud del horizonte de formación en las artes visuales. Contrario al proceso de especialización y alienación de los guetos del conocimiento en que la marcha y el proceso de desarrollo de la humanidad son desequilibrados por intereses fácticos y sólo han podido sobrevivir reminiscencias de lo espiritual en la forma de αἴσθησις¹⁰, de lo sensible. Por lo mismo es preciso tender puentes y no enfrascarse en el *arte por el arte*.

Asimismo, pareciera que se pierde todo carácter que vincula a la objetividad del artista con su obra; muchas veces esto genera una de las múltiples desconexiones en las propuestas artísticas al caer en el llamado *subjetivismo relativista*, el cual parte del ego del artista justificado en un *arte por el arte*, que ya no se sabe a qué se refiere, ni a donde se pretende dirigir esta propuesta, supuestamente retomada del romanticismo (aunque realmente fue la bandera de las *vanguardias* para validar cualquier *ismo*). Sin embargo, este subjetivismo carece de todos los valores espirituales, metafísicos, vinculados con los románticos, para así aparecer hasta nuestros días como un slogan muy pomposo y lleno de grandes expectativas que sólo sirven para justificar precios exorbitantes en las galerías y casas de subasta.

9 COOMARASWAMY. *La filosofía...*, 43.

10 αἴσθησις εως ή sensación, percepción, conocimiento (αἴσθησις ἔχειν tener la percepción de, percibir [algo, ac., con suj. Pers.]); producir una percepción, ser percibido hacerse perceptible [con suj. De cosa]; sentido (τοῦ ὁρᾶν de la vista); inteligencia, conciencia. José M. Pabón S. de Urbina, *Diccionario bilingüe. Manual Griego clásico-Español* (Barcelona, Vox, 2015) 17.

Por lo tanto, se ha creado una separación tajante entre las ciencias (tanto naturales como las del espíritu) y las artes, al menos a niveles académicos e institucionales, ya que en la praxis de varios de los escultores profesionales se podrá notar que este fenómeno no es del todo cierto como es el caso del escultor Antonio Nava; pero en su mayoría la formación en las escuelas o facultades y algunas instituciones se encuentra disociado de las ciencias; aún más de la ingeniería o la arquitectura, pese a que en obras urbanistas, en las que se requiere de un formato monumental (**figs. 124-130**), se hace visible la necesidad de estas áreas a la *Bildung* académica para acercar al alumnado a la realización de obras de esta magnitud y hacer que esto se integre a sus capacidades y competencias. Este acercamiento, aún es inexistente en la FAD. Esta disociación de lo objetivo de la ciencia y de lo subjetivo del arte se percibe más cuando se considera que hay artes que no requieran acercarse o desarrollarse con otras disciplinas, lo cual resulta dudoso. En el caso particular de la *sculptura* se requiere de un bagaje amplio de conocimientos, no sólo técnicos de como esculpir una piedra o como amasar el barro para crear bocetos o modelos para la obra definitiva, sino ciencias aplicadas y de ingeniería, las cuales en el caso de la física y la mecánica son áreas fundamentales en el desarrollo de verdaderos proyectos de obras de gran formato, principalmente en la escultura monumental. Para resolver las propuestas a nivel profesional y dar certeza de su vialidad, muchas veces se requiere de conocimientos relativos a fenómenos climáticos, del suelo y por supuesto de resistencia de los materiales; igual es fundamental conocer muchas de sus particularidades, con lo que se demuestra que no basta el mero “subjetivismo creativo” en la profesionalización del escultor.

Los conocimientos de ingeniería aplicados a los planes de estudio en el área de escultura, pueden potenciar los campos laborales al egresar de las carreras en Artes Visuales, por lo que deberían ser parte de los conocimientos avanzados para los estudiantes del colegio de escultura a nivel licenciatura. Por otra parte, el asunto de la investigación científica, concebida dentro de un *lógos* como *ratio* (razón) se acerca a la creación artística, en su creación de teorías, conocimientos y sobre todo en sus procesos conceptuales tal y como se empezará a plantear en este mismo capítulo con la revisión del *mýthos-lógos*.

A partir de esto, se puede conectar la relación de las artes con un conocimiento científico, aunque sea de manera superficial. Para efecto de una mejor ejemplificación la investigación vira hacia el campo de la geología, porque como se sabe la geología es la ciencia encargada del estudio de la tierra. Dentro de esta hay varias ramificaciones de especialización, contando entre ellas la hidrología, la mineralogía, sismología, geografía, etcétera. En este caso el campo que nos interesa es el de la llamada petrología que es propiamente la ciencia encargada del estudio de las rocas. Hay varias teorías y escuelas al interior de estas mismas clasificaciones de lo que los científicos denominan rocas¹¹ y las diferentes subespecies de rocas. Sin embargo, por cuestiones prácticas tanto de uso como de comprensión utilizaré la más convencional dentro de esta área de la petrología; además me apoyaré de otra área científico-humanista como es la restauración y conservación de bienes patrimoniales, la cual ha formado un puente entre las ciencias aplicadas, las humanidades y la escultura de manera pragmática.

La formación de las rocas es un fenómeno vital y dinámico: sus tiempos son milenarios. Están en constante movimiento para consolidarse, conformarse y transformarse en los distintos tipos de rocas durante miles de millones de años. Así es como se ha constituido la siguiente clasificación:

11 Los especialistas en la materia denominan roca al objeto de estudio que no ha sido contaminado por la intemperie ni por el ser humano en cualquiera de sus formas, por eso hay una diferencia conceptual entre las rocas y las piedras que han padecido una manipulación humana principalmente. Sin embargo, es cuestionable el uso específico de este término en el español, dado que la palabra roca es más bien un anglicismo y no es propiamente una palabra proveniente del griego ni del latín y mucho menos de las lenguas romances como el español esto se puede apreciar desde el DRAE hasta diccionarios etimológicos.

rocas volcánicas, rocas sedimentarias y rocas metamórficas. Dentro de las primeras encontramos a los basaltos que en las culturas precolombinas tuvieron un predominante uso en obras monolíticas en formato pequeño, mediano, gran formato y monumental. Por otra parte, dentro de estas rocas se tiene al granito, el cual ha mostrado su gran relevancia en una de las grandes civilizaciones como es la egipcia. Material de gran uso e importancia no sólo para los egipcios sino para varias culturas a través de la historia y la prehistoria de la humanidad.

En el caso de las rocas sedimentarias, también hay un gran abanico. Estas se utilizan como materia prima para la escultura, principalmente las carbonatadas, mejor conocidas como calizas. Se pueden encontrar rocas carbonatadas muy socorridas desde tiempos inmemoriales en Italia y Alemania como es el caso del travertino, que muchas veces es confundido con un mármol, pero que por su tipo de formación es una caliza sedimentaria. En México también se extraen otros tipos de rocas carbonatadas como es el caso del dorado Tepeji y de los múltiples tipos de onixes que son muy llamativos y vistosos, no sólo por su translucidez sino por su multiplicidad de colores y vetas tan variadas.

En la tercera clasificación, tenemos el caso de las metamórficas entre las que se encuentran los mármoles, que también tienen una gran variedad como son los exquisitos mármoles blancos, tan conocidos por obras que nos llegan desde épocas muy remotas y por las tan conocidas obras de maestros italianos del renacimiento, como en la obra de Miguel Ángel Buonarroti, con ese blanco tan puro, extraído de las canteras de Carrara, Italia.

A continuación se mostrará una tabla relacionada con las rocas. Según sea el caso de la clasificación que se pretenda plantear sistemáticamente, se muestra si son conceptos o aspectos científicos dentro de la petrología. Los cuadros son tomados de fuentes bibliográficas especializadas en restauración, por lo que se apoyan en la rama de la petrología. Sin embargo, la confluencia de ambas áreas científicas, permiten que la **TABLA 1** posea la información de los materiales pétreos más importantes y usados en la *sculptura*.

Tabla 1. Clasificación de las rocas, tipos y ejemplos ¹²

GRUPO	VARIANTE		FORMACIÓN	EJEMPLOS
IGNEAS	INTRUSIVAS		Enfriamiento lento en el interior	Granitos...
	EXTRUSIVAS		Enfriamiento rápido en la superficie	Basaltos...
	FLONEANAS		Magma introducido en fisura de otras rocas	Pórfido...
	ERUPTIVAS		Enfriamiento brusco	Piedra pómez...
SEDIMENTARIAS	DETRÍTICAS/CLÁSTICAS		ORGANÓGENAS	Areniscas, pudingas, Brechas...
	QUÍMICAS	CARBONATADAS	Presipitación de Sustancias inorgánicas	Calizas, dolomías, travertinos...
		EVAPORÍTICAS-SULFATADAS		Alabastros
	ORGANÓGENAS		-	-
METAMÓRFICAS	ORTOMETAMÓRFICAS		Ígneas metamorfoseadas	Gneis, serpentinas
	PARAMETAMÓRFICAS		Areniscas	Cuarcitas...
			Arcillas	Pizarras...
			Calizas	Mármol...

Como se puede observar, en la primera tabla se encuentra la clasificación por grupo, variante, formación, así como algunos de los ejemplos de las rocas más representativas o conocidas. En esta tabla de Mas i Barberà, especializado en restauración, se muestra lo importante del conocimiento y la apertura interdisciplinaria para poder tener un conocimiento más profundo de cada área particular. De este modo, es como se logra corroborar, por ejemplo, que los travertinos son rocas carbonatadas que pertenecen al grupo de las sedimentarias. Sobre este tipo de rocas Ana Beniro Soria menciona:

Las rocas sedimentarias del latín “sedimentum” (asentamiento), su ciclo de formación en la mayor parte de los casos, con la transformación de una roca preexistente, ya sea ígnea, metamórfica o sedimentaria, en detrito¹³, como consecuencia de los procesos de hipergénesis, meteorización y alteración química y biológica

¹² Xavier Mas i Barberà, *Conservación y restauración de materiales pétreos* (Valencia, Universitat Politècnica de València, 2010) 36.

¹³ **Detrito:** Material originado por la transformación de rocas preexistentes durante la hipergénesis (degradación in situ), en condiciones de ser transportado (ver “regolito”). **Regolito:** Término general para referirse a la capa de material alterado, inconsolidado, existente sobre la roca inalterada. Su espesor depende de las condiciones de meteorización y, por lo tanto, de los factores climáticos. Ambos términos han sido extraídos del glosario en el Atlas de petrología sedimentaria de la Universidad Complutense de Madrid, se exponen y en lo consecuente de ser necesario el aporte de algún término o concepto respecto a este tipo de rocas se citará con el fin de una lectura más práctica para los no especializados en la materia como generalmente sucede con los escultores en particular y artistas en general. <http://webs.ucm.es/info/petrosed/glosario.html>.

de la roca) y continúa con su transporte y sedimentación en una cuenca sedimentaria, formando el sedimento. Finalmente y mediante la actuación de los procesos de litificación¹⁴ (compactación del sedimento, de la porosidad, cementación, diagénesis y metasomatismo¹⁵) el sedimento se transforma en roca, en respuesta al reajuste de las condiciones ambientales durante el enterramiento. Sin embargo, existen otros tipos de rocas sedimentarias cuya génesis no necesita de la formación de un detrito ni de un posterior transporte, unas son rocas con un origen orgánico (formada por restos o acumulación de organismos) y otras originadas por precipitación química a partir de soluciones acuosas. (Ana Beniro Soria 1996).

Las rocas de precipitación química, se forman por la precipitación de sustancias orgánicas o inorgánicas (sales como cloruros, bromuros, sulfuros, carbonatos, óxidos...) que se encuentran disueltas en el agua de la cuenca de sedimentación (lagos, mares, ríos) debido a diversas circunstancias como saturación por evaporación del agua, cambio de temperatura, presión, pH...

De entre las rocas que forman el grupo de las químicas, podríamos citar las rocas carbonáticas, por un lado y las rocas evaporíticas-sulfatadas, por otro, aunque existen otras como las silíceas inorgánicas, las fosfáticas, y los depósitos de hierro y magnesio.¹⁶

Como se puede observar hay una diferencia canónica, medible o mesurable para poder discernir entre una parametamórfica cuya formación proviene de una caliza (un mármol) y una sedimentaria caliza en el que se encuentran los onixes y el travertino. Dentro de las piedras ornamentales el travertino es muy usado por los escultores. Sin embargo, pese a que se tiene esta información detallada y especializada, muchos de los escultores y profesores de las escuelas, siguen mal nombrando a esta caliza como un mármol. Este error se repite en el discurso, en la cátedra, en los talleres de enseñanza superior y termina, en las fichas técnicas de la obra de los alumnos.

Esto es una pequeña muestra de cómo el escultor profesional no debe reducir su horizonte de conocimiento a los meros artilugios esteticistas y de cómo se vuelve necesario conocer un poco más los términos especializados en áreas del conocimiento colindantes. Por ende se debe acercarse los planteamientos y el léxico especializado para asimilarlos y poder ser partícipes de una dialéctica entre especialistas. De la misma manera, permitirá conocer mejor los materiales desde una óptica complementaria al que usan los artistas y los escultores quienes deben conocer más sobre las características físicas y químicas, así como su clasificación. Con la finalidad de potencializar la obra desde el momento de comenzar a concebir una idea para posteriormente poder pasar por los procesos formales de bocetar, modelar y finalmente la ejecución, concreción y consumación de la obra.

Bajo este acercamiento dialéctico se podría abrir un nuevo proceso de planificar y acercarse de manera simultánea la *Bildung* del *sculptor* a procesos técnico-conceptuales-sensibles. A esto se suman las aportaciones de las tradiciones y hace posible la revitalización de estas al abrir el campo dialéctico de las obras con nuevas potencialidades o con una significación más amplia y fuera del ensimismamiento vanguardista y contemporáneo.

14 **Litificación:** Proceso diagenético por el que un sedimento se transforma en roca. A dicho proceso colaboran, fundamentalmente, la compactación y la cementación. **Cemento:** Precipitado químico (cristales), a partir de los fluidos diagenéticos, que rellenan los poros de sedimentos y rocas. **Cementación:** Proceso diagenético por el que los poros de un sedimento o roca son ocupados por precipitados químicos. <http://webs.ucm.es/info/petrosed/glosario.html>.

15 **Metasomatismo:** Cambio metamórfico que lleva consigo la introducción de material procedente de una fuente externa. El que exista o no la expulsión de material correspondiente del sistema dependerá de las condiciones. Bajo ciertas circunstancias el metasomatismo puede ser el resultado de la sustitución completa de un mineral por otro sin perder la textura original. Si los fluidos metasomáticos son suficientemente energéticos, la recristalización puede acompañar al metasomatismo, pudiendo ocultar algunos de los efectos más obvios del proceso. <https://glosarios.servidor-alicante.com/geologia/metasomatismo>.

16 Xavier, *Conservación...* 34-35.

Ya que se ha tratado la diferencia entre un falso mármol como el caso del travertino, es apropiado continuar con la tercera categoría. En este caso la tabla muestra dos variantes en la clasificación de las rocas metamórficas¹⁷ que son las *ortometamórficas* y las *parametamórficas*. En esta última por su formación encontramos a las areniscas, arcillas y calizas de donde se forma las cuarcitas, pizarras y el mármol.

El significado etimológico del mármol puede ser anecdótico, pero a la vez es muy esclarecedor, dado que es una palabras que a través de su recorrido histórico es dado como un material sumamente usado, desde los griegos, pasando por los romanos, hasta la actualidad con plena co-relación de significante-significado, desde los escritos clásicos que llegan de los periodos en que se escribió la *Ilíada*. Según el Diccionario Etimológico en línea:

MÁRMOL. Según el DRAE mármol viene del latín marmor, y según otras fuentes la palabra latina marmor viene de la palabra griega μάρμαρον (mármaron), “mármol”, palabra que proviene del verbo griego μαρμαίρω (marméro) que significa brillar. Podemos encontrarla en varias obras griegas antiguas como la *Ilíada*... “cogió una piedra de mármol y erizada de puntas que llenaba la mano —*Ilíada*. Canto XVI, verso 735.¹⁸

De esta manera se comprueba que la palabra-concepto corresponde al material en sentido tanto de significante como en el uso físico de material, es decir, hay una relación directa entre significante y significado a través de la historia y así se ha legado. Desde tiempos remotos parece ser que el nombre del material hace referencia a una de las características físicas que aparece por el trabajo humano fino, después de asentar la superficie con materiales abrasivos para eliminar las marcas más grotescas producto de la percusión de la herramienta con que se labre la piedra o por las marcas propias de la inclemente naturaleza. Después se debe pasar por un proceso más fino y meticuloso de abrasión con lijas hasta llegar al pulido en donde se obtiene el máximo brillo. El brillo que es inherente al mármol, pero sólo se puede alcanzar y apreciar por la ejecución y sensibilidad de la mano del hombre y no en un estado común de la misma naturaleza.

Se entiende que los materiales tienen una relación no sólo con la actualidad industrial, sino que incluso los objetos de estudio para las ciencias tienen una vinculación histórico-lingüística, que ha permitido la pervivencia de sus valores tanto de estudio como intrínsecos del material; asimismo, tienen una conexión cultural a través de diferentes pueblos y con diferentes tiempos históricos y meta-históricos. Tal es el caso de la *Ilíada*, obra que se mantiene entre dos mundos, es decir entre el histórico como fuente y documento creado en la historia, y otro contenido que está en un espacio-tiempo más allá de la presencia histórica, resguardado en la dimensión de la era del mito, en su sentido más originario. El sentido de mito se va a analizar y a desarrollar más adelante desde un análisis histórico-crítico para así tejer sus revaloraciones simbólicas y ontológicas que tienen una gran biunivocidad en la elaboración y apreciación de la obra pensada y ejecutada por el escultor.

Regresando al punto anterior, la tabla que presenta Xavier Mas i, en donde las dos variantes que nos proporciona corresponden a las metamorfización de las rocas sedimentarias, confirma la idea de que los mármoles son calizas metamórficas o, mejor dicho, *parametamórficas*.

17 Este no es el único modelo de clasificación de las piedras pues hay un debate en medio de las diversas teorías que tienen los diferentes especialistas en la materia, por lo que se pueden encontrar variaciones o divergencias dependiendo muchas veces de las teorías y las fuentes. Por lo pronto este es un modelo diseñado con un énfasis específico en los materiales pétreos más importantes para la conservación y la restauración de bienes materiales artísticos y naturalmente los más comunes e importantes para los escultores.

18 <http://etimologias.dechile.net/?ma.rmol>,

También tenemos que la primera variante, expuesta en el cuadro 1, las *ortometamórficas*, según el cuadro que indica el tipo de formación, provienen del orden de las *ígneas metamórficas* por lo que en ambos casos el origen es de tipo *protolítico*,¹⁹ es decir, está caracterizado y definido por la cristalización de ambos grupos, tanto de las rocas ígneas como de las sedimentarias. Aunque en ambos casos siempre hay variables por las dinámicas y cambios constantes de los diversos fenómenos que interactúan en los ciclos de las rocas, variantes que pueden afectar la naturaleza de ambos procesos. El empleo del prefijo no es fácil cuando el metamorfismo es complejo. Por ejemplo, una serpentinita de secuencia ultra básica, con metamorfismo puede dar lugar a un mármol dolomítico pero una caliza dolomítica también puede dar lugar al mismo mármol dolomítico.

Se han mostrado muchos aspectos referentes a la naturaleza de las rocas metamórficas, pero aún no se ha definido el concepto ni las categorías que lo determinan, por tal motivo se utilizará la definición de Sonia Tortajada Hernando quien caracteriza a las rocas metamórficas de la siguiente manera:

Para crear una roca metamórfica, hay que partir de una roca preexistente, ígnea o sedimentaria, que es sometida a altas presiones y temperaturas, fluidificándose y recrystalizando de nuevo. Este proceso se llama metamorfismo y en él se destruyen los fósiles, las discontinuidades y los huecos de las rocas de partida. El grado de la intensidad metamórfica forma rocas de grano fino si ha sido bajo, mientras que en procesos metamórficos más intensos se obtienen rocas de granos más gruesos. Los mármoles son antiguas calizas que han sufrido metamorfismo, y los encontramos tanto en grano fino como en grano grueso. También lo son las pizarras.²⁰

“La clasificación de las rocas metamórficas, generalmente, atiende a la composición mineral y la textura, pero también se considera, el origen de la roca preexistente y/o el tipo de metamorfismo, bien sea, regional, de contacto o dinámico”. Por lo que los procesos de transformación son muy variantes recordando que la palabra metamórfico viene del griego *meta=cambio* y *morphe=forma*, literalmente cambio de forma. Como se ha señalado se refiere a los cambios tanto estructurales en las partículas atómicas por la cristalización del material. También es un cambio químico que a su vez presenta cambios físicos, muy visibles en la translucidez de los mármoles por efecto del metamorfismo, por la cristalización y compactación, cambios que llevan miles de años para llevarse a cabo.

Para ilustrar mejor parte de la gran variedad de las rocas metamórficas se presenta la **tabla 2**, extraída completamente de la página oficial del Museo Virtual de Geología creado por iniciativa del Servicio Geológico Mexicano, como se señala desde la misma página electrónica.

19 El papel de los protolitos. La clase química depende del tipo de roca que le da origen. Este criterio es útil para la descripción macroscópica, sobre todo del material original de la roca metamórfica. Es importante recalcar los términos ORTO y PARA que se utilizan para significar la procedencia ígnea o sedimentaria de la roca. La fuente es de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Facultad de Ingeniería: http://www.fing.uach.mx/licenciaturas/IG/Apuntes/2011/10/24/Petrologia_y_Petrografia_Metamorfica_2aParte2011.pdf

20 Sonia Tortajada Hernando, *La conservación preventiva durante la exposición de esculturas en piedra* (Gijón (Asturias), Trea, 2011) 14.

Tabla 2 ²¹

CLASIFICACIÓN DE ROCAS METAMÓRFICAS COMUNES				
TEXTURA	ROCA METAMÓRFICA	TIPO DE MET.	GRADO MET.	ROCA ORIGINAL
FOLIADA	Argilita	Regional	Bajo	Piedras arcillosas
	Pizarra 	Regional	Bajo	Limonita, arcilla, ceniza volcánica, otras.
	Filita	Regional	Bajo a medio	Limonita
	Esquisto 	Regional	Bajo a alto	Limonita, carbonatos, rocas ígneas máficas.
	Gneis 	Regional o Dinámico	Alto	Limonita, areniscas, ígneas félsicas.
	Anfibolita	Regional	Medio a alto	Ígneas máficas
	Granulita	Regional	Alto	Ígneas félsicas y arcosas
	Charnokita	Regional	Alto	Ígnea félsica
	Eclogita 	Regional	Alto	Ígnea máfica
	Migmatita	Regional con magmatismo	Alto	Ígneas félsicas mezcladas con sedimentarias.

NO FOLIADA	Mármol 	Contacto o Regional	Bajo a alto	Caliza o Dolomía
	Cuarcita 	Contacto o Regional	Medio a alto	Arenisca de cuarzo
	Roca Verde		Bajo a alto	
	Corneana (hornfels) 	Contacto	Bajo a medio	Limonita, ígneas, tobas
	Skarn 	Contacto	Alto	Caliza o Dolomía
	Antracita		Alto	Carbón mineral
CATACLÁSTICA	Milonita 	Dinámico		Casi cualquier clase de roca
	Cataclasita	Dinámico		Casi cualquier clase de roca

Todas las rocas en su formación siguen una dinámica constante. Entre ellas hay fenómenos endógenos y exógenos. Factores climáticos como el calor, el agua en su precipitación, pueden constituir un fuerte agente de erosión o mejor dicho de meteorización²², generando cambios en el ciclo

22 Meteorización (weathering): Desintegración y descomposición de una roca en la superficie terrestre o en un lugar próximo a ella.

de las rocas principalmente de las ubicadas en la superficie terrestre. Los fenómenos endógenos se refieren a procesos que acaecen al interior de la tierra, por lo tanto, tienen que ver con las altas temperaturas y fuertes presiones. Dentro de los mismos fenómenos endógenos encontramos también los movimientos tectónicos de las placas continentales y los fenómenos de la *orogénesis*. En este caso es un buen punto para dar paso a la formación de rocas ígneas intrusivas y extrusivas.

Las rocas ígneas han sido de gran importancia para el desarrollo civilizatorio del hombre. Con este tipo de rocas podemos encontrar los emplazamientos de piedra de Stonehenge, por otra parte, tenemos las obras elaboradas en granito por parte de los egipcios. Sucesivamente así, podemos encontrar varios ejemplos en Europa África y Asia. Empero, también se puede hacer una mención sumamente representativa e importante a las civilizaciones mesoamericanas, las cuales hicieron uso de la gran variedad de rocas volcánicas extrusivas, como son los basaltos. Su valor simbólico se puede observar en las obras que sobreviven -aun cuando la mayoría de la sabiduría, del conocimiento científico-cosmogónico y sus tradiciones se perdieron o, más bien, fueron destruidos por los conquistadores-.

La civilización moderna ha permitido comprender el ciclo de las rocas por la sistematización de la ciencia. Al revisar la formación de los materiales pétreos se ha encontrado la conexión con las rocas metamórficas en los procesos de formación desde los *endógenos* que relacionan el proceso de formación de las rocas ígneas con las metamórficas. Para comprender este fenómeno, primero revisemos a qué se refieren este grupo de rocas y cuáles son sus variantes para así entender en qué consiste la formación de cada variante. Retomemos primero a Xavier Mas i quien señala en su apartado sobre la tipología y caracterización:

Las rocas ígneas, del latín "ígnis" (fuego) también llamadas rocas magmáticas, volcánicas, eruptivas o primarias, son las rocas formadas por la solidificación de un fundido silicatado que se ha enfriado y cristalizado en zonas profundas, originando las rocas plutónicas, en zonas próximas a la superficie terrestre dando lugar a las rocas volcánicas o efusivas. Ejemplo de ello, el granito, basalto, sienita, diorita...²³

Una definición muy básica e incluso ambigua, dado que es demasiado general para fenómenos tan diversos y particulares, como se ha mostrado en la tabla citada en dicho texto. Para fines prácticos y para un panorama general podría ser suficiente, pero no para una definición más precisa y que clarifique de manera sucinta lo más elemental, por tanto, se hará uso de otra definición más amplia pero también mucho más precisa como la que nos presenta Edward J:

...las rocas ígneas (*ignis* = fuego) se forman conforme se enfría y solidifica una roca fundida. Abundantes pruebas apoyan el hecho de que el material parental de las rocas ígneas, denominado magma, se forma por un proceso denominado fusión parcial. La fusión parcial se produce a varios niveles dentro de la corteza terrestre y el manto superior a profundidades que pueden superar los 250 kilómetros. Exploraremos el origen de los magmas más adelante en este capítulo. Una vez formado, un cuerpo magmático asciende por flotación hacia la superficie porque es menos denso que las rocas que le rodean. Cuando la roca fundida se abre camino hacia la superficie, produce una erupción volcánica espectacular. El magma que alcanza la superficie de la Tierra se denomina lava. A veces la lava se emite en forma de surtidores que se producen cuando los gases que escapan impulsan la roca fundida desde la cámara magmática. En otras ocasiones el

Meteorización diferencial (differential weathering). Variación en la velocidad y el grado de meteorización causada por factores como la composición mineral, el grado de compacidad y el clima. Meteorización esferoidal (spheroidal weathering): Cualquier proceso de meteorización que tiende a producir una forma esférica a partir de una forma inicialmente en bloque. Meteorización mecánica (mechanical weathering): Desintegración física de una roca que provoca la formación de fragmentos más pequeños. Meteorización química (chemical weathering): Procesos mediante los cuales la estructura interna de un mineral es alterada por eliminación y/o adición de elementos. Edward J. Tarbuck, Frederick K. Lutgens. *Ciencias de la tierra: Una introducción a la geología física*. (Madrid, Pearson Educación, 2005)175-200,712.

magma es expulsado de una chimenea de una manera explosiva, provocando una erupción catastrófica. Sin embargo, no todas las erupciones son violentas; algunos volcanes generan tranquilas emisiones de lavas muy fluidas. Las rocas ígneas que se forman cuando se solidifica la roca fundida en la superficie terrestre se clasifican como extrusivas (*ex* = fuera; *trudere* = empujar) o volcánicas (de Vulcano, el dios del fuego). Las rocas ígneas extrusivas son abundantes en la costa occidental del continente americano, incluidos los conos volcánicos de la cordillera Cascade y las extensas coladas de lava de la llanura de Columbia. Además, muchas islas oceánicas, tipificadas por la cadena Hawaiana, están compuestas casi por completo de rocas ígneas extrusivas. El magma que pierde su movilidad antes de alcanzar la superficie acaba cristalizando en profundidad. Las rocas ígneas que se forman en profundidad se denominan intrusivas (*in* = dentro; *trudere* = empujar) o plutónicas (de Plutón, el dios del mundo inferior en la mitología clásica). Las rocas ígneas intrusivas nunca se observarían si la corteza no ascendiera y las rocas caja no fueran eliminadas por la erosión. (Cuando una masa de roca de la corteza está expuesta, es decir, no cubierta por un suelo, se denomina afloramiento.) En muchas partes existen afloramientos de rocas ígneas intrusivas, como el monte Washington, New Hampshire; la Stone Mountain, Georgia; las Black Hills, Dakota del Sur, y el Parque Nacional Yosemite, California.²⁴

Esta segunda explicación sobre la naturaleza de las rocas ígneas complementa la primera definición -está claro que se debe principalmente a la finalidad que persigue uno y otro texto debido también a la diferencia de especialidades en que se desarrollaron cada uno de los autores-. Lamentablemente no hay una especialidad directa en el mundo del arte que pueda conectar con más certeza y más precisión a estas dos formas de conocimiento, por lo que esto puede considerarse un esfuerzo por tender puentes entre estos y el arte.

A partir de la segunda definición podemos observar como ya hay una conexión entre la tradición del lenguaje clásico latino de aquí vienen los nombres de casi todos los términos científicos y una vinculación también con la tradición grecolatina en el uso de los motivos que dan sentido a los nombres. Por ejemplo, tenemos el nombre de Vulcano dios del fuego, de los volcanes y el artífice de las armas, el herrero que con la forja y la fragua crea las armas míticas. A partir del nombre de este dios grecolatino, se ha dado también el nombre de la ciencia conocida como vulcanología; cabe aclarar que vulcano es la apropiación del pueblo romano del dios griego Hefesto del cual tomaron todos los atributos y funciones que poseía, ya que él era el dios que forjaba los poderosos y radiantes rayos que lanzaba el señor del Olimpo Zeus.

Por otra parte tenemos el nombre de las rocas ígneas intrusivas, mejor conocidas como plutónicas que, como dice el autor de la cita, su nombre hace referencia al dios de las profundidades o del inframundo. De su correspondencia griega de donde la apropiaron los romanos (sin cuyos contextos se perdería mucho del sentido de la misma coyuntura cultural en todos estos caso), está el símil del dios Ἅδης *Hadēs*, y de su reino, el inframundo. Como consecuencia vemos la gran aportación al mundo por vía del lenguaje clásico al sentido y valor de las palabras y ni qué decir al vocabulario científico a través de los diferentes periodos históricos.

En este caso la formación de las rocas intrusivas, como ya ha demostrado dicho autor en sus raíces latinas, nos muestra cómo el magma en el interior de la tierra, - aproximadamente a unos 250 kilómetros más o menos- el material pétreo fundido, se va enfriando lentamente en tanto más cercano está de la placa masiva de las rocas metamórficas. De ahí el punto de cercanía entre estos dos grupos de rocas. Como se ha señalado, las dinámicas de la tierra son muy ricas y variadas de factores que inciden en grandes y milenarios periodos de tiempo que a nuestra pequeña y fugaz vida parece inamovible: "...en terribles crisoles subterráneos se moldearon los volúmenes escoriados de los metales originarios. Parecen seguir erizándose y casi explotar: por todos lados desgarrados, por

todos lados agresivos y rebeldes, fijan los sobresaltos de una materia furiosa que lucha que se rebela como y donde puede”²⁵ por lo que en miles y millones de años de gran paciencia lenta y dinámica se dan las formaciones pétreas, como de manera poética nos señala Roger Caillois:

Estas palabras no deben de llevar a engaño. Los minerales, es obvio, no tienen independencia ni sensibilidad. Precisamente por ello hacen falta grandes fuerzas para conmoverlos: las temperaturas del soplete y del arco eléctrico, las violencias de los seísmos, los espasmos de los volcanes. Sin contar el tiempo vertiginoso.

Las curvas de las piedras, las aristas de los metales originarios no se deben a pequeños accidentes o a energías endebles. Nacieron algunas de una paciencia mucho más lenta que la rápida perseverancia humana, otras de una brutalidad mucho más rompedora y licuante que la débil violencia humana.²⁶

La naturaleza temporal y material nos permite ver ya una relación existencial y reflexiva al análisis de los procesos de formación pétreo. Si bien, el escultor requiere de paciencia a la hora de esculpir, esta paciencia es nada en comparación de la proeza de los minerales y las rocas en los procesos cíclicos del desarrollo y transformación, conformación y consolidación de las rocas. Las rocas ígneas intrusivas, por su proceso lento y milenar, casi a cuenta gotas magmáticos, logran transformar y moldear por las grandes fuerzas internas como grandes *crisoles subterráneos* amasados y forjados por el arte de Hefesto, por la fuerza mágica de la naturaleza; tal vez es así como se proyectaba en el gran imaginario originario de la Magna Grecia y las culturas primigenias en un sentido arquetípico.

Ahora bien, la verdad científica no está tan alejada de esa visión y aunque a veces está vacía de una cosmogonía complementa, en la visión moderna de las transformaciones de los materiales ígneos se aprecia el modelo de pensamiento mítico del hombre a partir de una razón arquetípica, como el proceso cíclico de la naturaleza y el *eterno retorno de lo mismo* de Nietzsche. Por eso desde este punto de vista, se muestra de manera fehaciente la vinculación del pensamiento filosófico, las ciencias naturales, el mito, el arte, la poética y la historia. Sin perder de vista los alcances y límites de cada área del conocimiento y la especialidad de cada profesión.

Después de hacer este pequeño análisis, se tendrá que volver al terreno de los crisoles naturales donde se forman los granitos y muchos otros tipos de rocas. Sin embargo, es el granito, como se ha mencionado, el material pétreo intrusivo, por antonomasia más recurrente a través de la historia de las diversas culturas. Cabe recalcar que los factores sísmicos, en el movimiento de las placas tectónicas y la meteorización del suelo terrestre por diversos fenómenos, hacen posible tener acceso a este material ígneo y su posible explotación.

Ahora bien, las rocas ígneas extrusivas se caracterizan, como se señala en la tabla 1, por presentar un enfriamiento rápido lo que hace posible la formación de los basaltos. Este material pétreo constituye, según las fuentes, el 70% de la superficie terrestre la cual está recubierta por una capa superficial de rocas sedimentarias entre otras más. Este tipo de rocas son llamadas también maficas o ferromagnesianas, es decir ricas en magnesio y fierro o hierro -aunque generalmente también están constituidas por silicatos oscuros y plagioclasa rica en magnesio-. El color base de este tipo de rocas van del verde oscuro al negro. Por su constitución química y también, debido al tipo de formación, es una de las rocas más adecuadas para la escultura. Prueba de ello es toda la escultura mesoamericana hecha con este tipo de roca, la cual además es muy dura y tenaz.

25 Roger Caillois, *Piedras y otros textos*, (Madrid, Siruela, 2011) 47.

26 Roger, *Piedras...*, 48.

Para conocer los conceptos y su significado en un lenguaje propios de las ciencias que se encargan de estas rocas, vamos a revisar nuevamente a Xavier Mas i, que define conceptos como densidad, peso específico, resistencia a la compresión y la tenacidad. Esta información trae claridad a conceptos propios de estas áreas del conocimiento y aunque durante la estancia en la licenciatura, en el taller de piedra, se mencionaba que no se debía de hablar de dureza en la piedra sino de tenacidad. Es a partir de esta investigación que se da cuenta a que no es que dicho concepto sustituya al anterior sino que obviamente enuncian significados diferentes para características diferentes de las rocas, como a continuación se mostrará. Por lo tanto la presente investigación da frutos en la actualización y aclaración, aún en estas pequeñas diferencias conceptuales, así como poder aportar las diferencias propias e inherentes a dichos conceptos:

Las principales propiedades de los soportes pétreos son:

Densidad: es la relación entre la masa de la roca y su volumen. Generalmente a mayor densidad mayor será la dureza del soporte pétreo. La densidad depende de la composición mineralógica, de la textura y estructura de la roca, siendo las compactas y coherentes las más densas. Esta propiedad está relacionada con la porosidad de la roca y su conductividad térmica, o sea, a mayor densidad menor porosidad/ mayor conductividad térmica y viceversa. En la porosidad depende la forma, la dimensión y disposición del poro y, la conductividad térmica indica la capacidad de propagar el calor en el interior de la roca, muy inferior a los metales.

Peso específico: Es el peso de la piedra en kilogramos por metro cúbico. La roca de mayor a menor peso sería: basalto, granito mármol, caliza arenisca, piedra pómez.

Tenacidad: Es la resistencia a dejarse romper por el choque. Atendiendo a este concepto, las rocas se clasifican en tenaces y frágiles. La dureza y tenacidad, con frecuencia van unidas, no obstante, puede haber rocas duras y frágiles al mismo tiempo o, blandas y tenaces.

Dureza: Es la resistencia que la piedra opone a ser rayada por otros cuerpos. Se mide según la escala de Mohs, formada por diez minerales en orden creciente de dureza. (1) talco, (2) yeso, (3) calcita, (4) fluorita, (5) apatita, (6) feldespato, (7) cuarzo, (8) topacio, (9) corindón y (10) diamante. La dureza depende de la composición de la roca (el cuarzo es el mineral que más dureza proporciona a la piedra), de su peso específico (a más peso más dureza), de su estructura y textura (las rocas con grano más fino son las más duras, así como las compactas y Cristalinas).

Resistencia a la compresión: Es la oposición de la piedra a las presiones exteriores que obran sobre ella, una vez puesta en obra. Esta resistencia depende de su estructura, del peso específico, dureza, tenacidad y de la dirección de estratificación, si la hay. Las rocas más resistentes son las más duras, las de mayor peso específico, las compactas y las de grano fino y uniforme. Las piedras estratificadas son las que soportan menos este tipo de fuerza. Para que su resistencia sea mayor, en el caso de los sillares que forman parte de un muro, éstos deben disponerse perpendicularmente a la estratificación. En cambio, en pilares y columnas, la presión debe ser paralela a los planos de estratificación. En resumen: **compresión:** resistencia a la fractura; **Tracción:** resistencia a romperse por estiramiento; **Flexión:** resistencia a flexionarse.

Labrabilidad: Es la aptitud que presenta una roca a dejarse dividir, desbastar, labrar o pulir. En general, la roca cuanto más compacta y dura, más resistencia opone a su división.

Durabilidad: Es la mayor o menor resistencia que presenta la roca a la acción de los agentes atmosféricos. Éstos pueden ser químicos (dióxido de azufre y dióxido de carbono, principalmente), físicos (oscilaciones térmicas, hielo y deshielo, la lluvia y la nieve), mecánicos (erosión del viento) o biológicos (presencia de microorganismos, etc.). Las rocas más duraderas son las más compactas y de mayor peso específico (granito, basalto, gneis, calizas Compactas) y las menos resistentes son las más porosas y estratificadas (brechas y conglomerados, tobas, piedra pómez).²⁷

Así, con las fuentes especializadas en restauración y conservación, se comprende el motivo por el cual es importante, como parte de la profesionalización desarrollar y fortalecer estos conocimientos. Como se muestra, es necesario un mínimo dominio de diversas áreas del conocimiento aledaños a la escultura, de manera directa o indirecta, de índole humanista y científica.

En México, para hacer énfasis en la actualización de los modelos educativos y de los planes de estudios en Artes Visuales, hace falta un programa más complejo y especializado en el área de la escultura dado que implica para los estudiantes y posibles egresados un mejor manejo de sus obras, además de un cuidado y mantenimiento científico y profesional de las mismas, e incluso también hace posible el desarrollo de áreas que actualmente se tienen olvidadas y que son fundamentales al momento de egresar, dado que no sólo desde una perspectiva personal del escultor permitiría un mejor manejo de la misma, sino que con ello se puede abrir un campo de especialización muy importante en el área laboral como es la restauración y la conservación, en este caso de monumentos y acervo pétreo, recordando que hay una gran falta de especialistas en la materia. México, es una nación muy rica en patrimonios y acervos artísticos, por eso es parte de la presente propuesta, en estos tiempos donde se habla de multidisciplinariedad, y neologismos de esta índole, se aprecia que es más necesario reforzar los procesos que requieren los estudiantes de artes visuales y en específico de los colegios de escultura. Formando así profesionales con bases científicas indispensables en el desarrollo teórico-práctico real, del escultor profesional o del artista visual.

Hay muchos aspectos que no se toman en cuenta en la formación y educación de los artistas plásticos y visuales, los cuales están documentados dentro de las investigaciones de los conservadores y restauradores que parecieran estar lejos de los escultores; pero su conocimiento es de lo más vital para el escultor. Tal es el caso del manejo de las obras pétreas al momento del montaje de una exposición o de su traslado y manipulación apropiada.

Así de una manera tan somera se expone, la importancia que tiene el conocimiento aportado por las ciencias y la ingeniería, los cuales no están desligados de la escultura. A fin de cuentas, resulta ser una relación muy natural y propia del escultor, que si se plantea como un arte que es parte del desarrollo de un *hombre total*, necesita dejar de encasillarse de una idea enraizada y sin sentido de un arte en sí mismo. Para revelar y des-ocultar las ataduras que lo mantienen preso, desorientado y alejado de las múltiples posibilidades brindadas por una visión más panorámica, abierta desde nuestro horizonte escultórico de tradiciones, técnicas, conceptos, símbolos y creaciones; relacionándolas a la par con la fértil tierra que nos brindan los demás campos del conocimiento, dejando de especular sólo con la δόξα del lenguaje medio como se ha mostrado con el concepto de *habladurías* y *escribidurías*, cuya transcripción latina es *doxa*²⁸, y vincular esta con la ἐπιστήμη (*episteme*)²⁹.

Para poder realizar este puente que se ha destruido a partir del racionalismo industrial y las políticas económicas e institucionales (tanto socioculturales como sociopolíticas y por supuesto también de las del mercado del arte), es necesario desarrollar el campo de las artes y la necesidad de crear horizontes de diálogo con las ciencias, la ingeniería y otras áreas del conocimiento; pero para esto se necesita aportar también algo más que la mera estetización. Modificando así la misma formación y los planes de estudio, sin repetir el modelo que se viene reproduciendo y que a través de la historia se ha transmitido hasta nuestros días. Transformar la idea gastada que relega la creación artística al campo de lo subjetivo, lo sensible y visceral, hacia un campo de representación que recupere una reflexión en torno a las palabras, por medio de la poética, la retórica y la dialéctica y que daban una verdadera

28 Término griego que significa opinión; concepto utilizado por Platón y Aristóteles.

29 Término griego cuyo significado es conocimiento, también traducido como ciencia; usado por Platón en la República y también por Aristóteles quien le da un sentido en extremo logizante y de donde puede pensarse como ciencia.

objetividad y materialización a estas ideas, conocimientos y descubrimientos científicos. A diferencia de lo que pasa en nuestros días con un arte legitimado de manera vertical sin posibilidades de diálogo.

Esta materialización, también se dio en las matemáticas desde los pitagóricos, el álgebra de los árabes y en el renacimiento donde sus modos de representar se vincularon nuevamente a una búsqueda de los clásicos griegos y a una necesidad de objetivar la naturaleza divina que, en abstracto, se habían retomado desde elementos de la tradición como el número de oro o *phi* -el cual tuvo su desarrollo trigonométrico en la serie de Fivonacci-. Dando como resultado su objetivación dentro de un espacio matérico en las obras de Donatello, Miguel Ángel y de todos los renacentistas. Sin embargo, esta relación no es sólo propia del occidente. Lo anterior, es sólo un ejemplo, por ser el más referido, porque para culturas como la china, la hindú, etrusca, persa, árabe, inca y ni qué decir de las culturas: teotihuacana, azteca, tolteca, maya, etc., podemos encontrar y des-ocultar toda una serie de inventos, emplazamientos, métodos y herramientas.

A los ojos de la actualidad científica, muchos de estos son sumamente misteriosos, como el caso de los investigados y hallados por los arqueólogos y antropólogos de las culturas precolombinas. También debido a la fragmentación cultural con los pueblos originales de México, actualmente no se concibe cómo se lograron muchos de los desarrollos tanto tecnológicos como científicos y, sin embargo, son objetivamente sorprendentes como es el caso del observatorio astronómico de Xochicalco. En este sentido, hay una relación directa entre lo que comprendemos actualmente como ciencias, el arte y la ingeniería, las cuales están íntimamente ligadas a su profusa y compleja concepción de mundo y cosmogonía³⁰.

De este modo tenemos que replantear el modelo de comprensión y el modo de pensar al *sculptor*, desde cómo se construye su ser como escultor. Para ello es imprescindible partir del análisis de los temas y de la problemática sobre la formación o mejor dicho *Bildung*³¹ del *sculptor*, concepto nodal en esta investigación, pues lo llenó de ideas y posibilidades. Fue a partir del acercamiento a la edición en español de *Verdad y Método*, la obra fundamental de Gadamer, donde se clarifica este concepto alemán. Así se aclara y transparenta en la nota del traductor:

El término alemán *Bildung*, que traducimos como «formación», significa también la cultura que posee el individuo como resultado de su formación en los contenidos de la tradición de su entorno. *Bildung* es, pues tanto el proceso por el que se adquiere cultura, como esa cultura misma en cuanto patrimonio personal del hombre culto. No traducimos dicho termino por «cultura» porque la palabra española significa también la cultura como conjunto de realizaciones objetivas de una civilización, al margen de la personalidad del individuo culto, y esta supra subjetividad es totalmente ajena al concepto de *Bildung*, que está completamente vinculado a las ideas de enseñanza aprendizaje y competencia personal (N. del T.)³²

30 La palabra cosmogonía viene del griego κοσμογονία, formada de κόσμος (kosmos = universo, como en cosmos), γίγνομαι (gignomai = nacer, como en génesis) y el sufijo -ia (relativo a). Se refiere a los mitos y estudios que tratan el origen del mundo. <http://etimologias.dechile.net/?cosmogoni.a>.

31 *Bildung* es un concepto nacido del idealismo alemán y cuya tradición y genealogía nace en la mística medieval, hace patente la fuerza y la necesidad de lo que conocemos como ciencias humanas o como tan prodigiosamente conceptualizaron los alemanes Geistwissenschaften. Esta *Bildung* cuya fuente prodigiosa fue nacida en tiempos de Goethe y cuya génesis lingüística es interesante: La palabra alemana *Bildung* remite a imagen (Bild), modelo (Vorbild), imitación (Nachbild). Es una síntesis y, a superación de Form (forma), de Kultur (cultura) y de Aufklärung (Ilustración). El origen de la *Bildung* se sitúa en la mística medieval en la que el hombre lleva en su alma la imagen (Bild) de Dios, a partir de la cual ha sido creado y la cual debe desarrollar. En el siglo XVIII, la idea de *Bildung* se separa progresivamente del antiguo concepto de forma exterior natural (una formación montañosa, un rostro bien formado) para espiritualizarse y asociarse a Kultur, bajo la influencia de Herder y de Wilhelm von Humboldt. Michel Fabre *Penser la formation* (París, Presses Universitaires de France, 2006) La presente traducción es de Alejandro Rendón Valencia: Michel Fabre «Experiencia y formación: la *Bildung*». *Educación y pedagogía*, n° 59 (2011): 216.

32 En lo sucesivo se usará el termino *Bildung* y cuando use la palabra formación tendrá esta acepción, salvo que se especifique el cambio en su sentido. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (Salamanca: Sigueme, 1977), 38.

Bildung proporciona una fuente prácticamente inagotable de posibilidades en la formación del *sculptor*, tanto en los aspectos académicos como personales del día a día en el conjunto de la praxis artística de la creación y extra artística de la convivencia cultural, social. A la vez es el puente que posibilita el dialogo con las mentadas ciencia, filosofía, política, etc. De las cuales sólo se mostrarán ejemplos de su acercamiento y la necesidad que tiene el *sculptor* de aproximarse a estas áreas del conocimiento totalmente desligadas y disociadas completamente de los planes de estudio y por ende de la enseñanza artística profesional en las escuelas y facultades de Artes Visuales, pero también brindar una fuerte justificación a los conceptos y tradiciones que deben rescatarse de la enseñanza escultórica.

Haciendo una presentación somera de los alcances que tiene la fundamentación de una formación con base en el rescate de las diferentes tradiciones escultóricas y su palpable cercanía con diversas áreas del conocimiento se podría potenciar las capacidades creativas de los estudiantes y egresados al momento de integrarse a los diversos campos laborales cercanos o alejados de las artes visuales. Así mismo, podría ampliar las potencialidades creadoras de un escultor con bases sólidas para el desarrollo de la obra personal.

Estas dos posiciones pueden medirse en una tercera que es la más habitual, el poder hacer la obra personal y al mismo tiempo laborar en alguna empresa tanto en las áreas del diseño industrial, de utilería y fabricación y diseño de personajes para diversas empresas; dar clases teórico-prácticas con mayor experiencia fuera de las aulas, aprehendiendo mejores capacidades, habilidades y competencias. Con esto poder tener mayores campos y parámetros sobre el valor de las obras tanto en su sentido económico como de su valor como elemento aurático, para poder vender las obras con los clientes más adecuados, dar un precio así mismo la justificación conceptual más apropiada y desarrollada. Es así como se pretende tocar someramente varios temas que están vinculados directa o indirectamente con el fenómeno del *ars sculperre* y el problema de la escultura, para lograr un entendimiento básico de lo que aquí se quiere desentrañar en este re-memorar y re-valorar la importancia de la *Bildung* del escultor tanto en su formación académica como de la formación vital del sujeto, entramado en sus experiencias y fuerzas vitales enmarcados en tradiciones y en la propia *Kunstwollen* (voluntad de arte) concepto creado por el historiador vienes Alois Riegl:

El historiador que se ocupa de las mentalidades debe permanecer consciente de que siempre tendrá que contar con dos expresiones de la mentalidad: en primer lugar, la suya propia y, por otro lado, aquella que quiere describir. La reconstrucción de la Historia atraviesa el punto ciego de nuestro interés de contemplación. Alois Riegl llamó a esta fuerza «voluntad artística»; también sirve para las ciencias. Nuestra mentalidad actual determina lo que nos interesa con respecto al pasado. Las mentalidades de épocas pasadas se apagan con la vida de aquel que las abrigaba. Sólo se transmiten en forma de testimonios culturales: la literatura, el arte, la música o la arquitectura del pasado son huecos de la tradición a los que insuflamos aliento con nuestra necesidad de sentido, las regamos con nuestra voluntad de saber, como hacen los arqueólogos con las formas corporales de los sepultados en las cenizas de Pompeya³³.

1.3 *Mýthos* y *lógos*

El saber y el poder hacer del arte desde sus orígenes ha tenido dos rostros contrarios, pero a su vez complementarios. El concepto de arte, tiene su origen más cercano en la palabra latina *Ars* y este a su vez es una adaptación de la palabra griega *τεχνη* (*téchne*), que se refiere a la técnica aunque, como se verá más adelante, esta palabra también se refería a la ciencia. En ambos casos hacen alusión a un *saber* hacer.

A partir de este concepto se puede hacer una primera aclaración respecto a la diferencia que hay entre el arte y la literatura o la música. La primera hace referencia a las artes plásticas (artes liberales o bellas artes) dado que eran las que tenían un proceso técnico de producción de objetos. Este proceso era considerado dentro de las artes utilitarias donde se encasillaba tanto la pintura como la escultura —esto se desarrollará en el siguiente capítulo, cuando se hable de la primera escuela de enseñanza del arte, creada y desarrollada por y para escultores—. Por eso la escultura es la primera que tiene la necesidad social y cultural de poseer una infraestructura y una enseñanza en las ramas clásicas que llegan hasta nuestros días como son las *ars plástica*, *fusoria* y la *sculpere* (como se conocerán desde el periodo romano) de la Grecia en su periodo heroico hacia el siglo VII a.C.

En este momento me adelantaré al periodo del gran Policleto, quien es el primer maestro escultor registrado en la historia. Policleto escribió un tratado sobre el arte de la escultura, El canon, por lo cual es el primero en todas las futuras artes en mostrar que los artistas en general y en particular los escultores, también pueden escribir y hacer de su arte una digna reflexión del intelecto. Comúnmente la fabricación de objetos era producida mecánicamente, por lo que generalmente correspondían a necesidades de orden muchas veces utilitario. En este sentido podemos encontrar que el escultor también era considerado una especie de ingeniero-arquitecto; artista de objetos utilitarios, mejor conocido en nuestros tiempos como artesano (en la actualidad, muchas veces con un sentido peyorativo); pero también, como un sujeto capaz de dar forma palpable a su cosmogonía y por lo tanto dar rostro a dioses, héroes, titanes, etc.

Es así como se puede ver que desde su origen mítico-histórico hallamos al escultor no sólo como se caracteriza hoy en día -con la figura del sujeto extasiado en su sensibilidad creadora, ensimismado en su creación, casi recluso a su vivencia interna- sino como un ciudadano que a través de su racionalidad y capacidad constructora-creadora puede dar soluciones a los problemas como un inventor; incluso en la guerra, como se cita a continuación:

Tras el vacío de un siglo en el que trabajaron otros escultores, cuyos nombres son desconocidos, sólo apareció el nombre del autor del caballo de Troya, un escultor llamado Epeo. Durante siglos, después de Troya, las bellas artes durmieron todo tiempo en su rusticidad, pues no hay mención a escultor alguno en los poetas y en los historiadores.³⁴

A través de esta cita podemos ver, por una parte, que la crisis del arte es algo recurrente en toda civilización, en un continuo proceso que se genera de manera cíclica como señalaría Nietzsche en la valoración del *eterno retorno*. En este caso la cíclica picada de la cultura y del arte se puede dar en un sentido tanto parcial o en sentido global, dependiendo de los cursos del desarrollo de la civilización en el proceso histórico de la vida de cada una de éstas así como de sus interacciones con otras culturas. Por otra parte, el aspecto de una mente creadora no solo de objetos sensibles había sido algo muy común, no a los pintores, ni a los artesanos comunes

sino precisamente a los escultores. No olvidemos todos los conocimientos matemáticos y científicos de la naturaleza, tanto de física como de química y hasta de ingeniería, lo cual se daba también en la relación que históricamente el escultor tenía directamente con la arquitectura, (relación que se ha perdido solamente a partir de la desaparición del escultor con oficios, el cual poseía conocimientos de lo que hoy denominamos ingeniería, arquitectura y una cosmogonía que lo relacionaba con el todo y las partes).

Ejemplos sobran, pero se revisará a dos de los más grandes exponentes del Renacimiento. Como comúnmente se ha hecho, es el maestro Miguel Ángel Buonarroti, quien para poder mover a su *David* y transportarlo sin los recursos tecnológicos con los que actualmente se cuenta, tuvo que realizar un gran sistema mecánico de ingeniería para poder transportar esta obra monumental. El *David* por sí mismo, implicó todo un dominio del oficio y un gran conocimiento y sensibilidad para poder llevar a cabo la obra en un bloque, que ninguno de los grandes escultores del renacimiento quiso ni pudo llevar a buen fin, cumpliendo semejante empresa con dicho bloque en malas condiciones. Por otra parte, no olvidemos que también una de sus grandes proezas en la arquitectura, que sigue sorprendiendo, es la bella cúpula de la Basílica de San Pedro, la cual “era un antiguo edificio que Constantino alzara encima de la tumba del apóstol: una basílica clásica de cinco naves y transepto desbordante...”³⁵. Esta tras el paso del tiempo fue seriamente dañada y después de varios periodos papales es retomada su renovación y es hasta el pontificado de Julio II que se logra retomar el proyecto. El papa en vez de remozarlo prefirió buscar un proyecto para una nueva basílica de San Pedro, la cual dejó a cargo de Bramante, cuya obra quedó inconclusa tras la muerte de dicho arquitecto acaecida en 1514, dejando la conclusión de la cúpula a Rafael Sanzio y a Fra Giocondo en 1515. Pero tras la muerte de Rafael en 1520 la obra queda nuevamente detenida. Después de varios intentos de concluir la inacabada basílica llega el momento histórico de asignarle la titánica labor al maestro Miguel Ángel Buonarroti en 1546 a sus 71 años de edad, logrando rediseñar en su totalidad la cúpula. Concretando así “el brazo Norte, las ábsides Norte y Sur, el abovedamiento del ábside Sur, y gran parte del tambor de la cúpula”³⁶, a lo que James Ackerman dice en su libro *The Architecture of Michelangelo*: “La basílica final debe más a Miguel Ángel que a cualquier otro arquitecto”³⁷, a lo que Jestaz agrega “La cruz griega que proyectó habría representado una cumbre absoluta en arquitectura”.³⁸

El segundo caso de artista plástico, constructor e ingeniero es el genio de Leonardo. Pese a denigrar el trabajo del *sculptor*, fue gracias a su formación con Verrocchio, pintor y escultor por quien aprendió mucho del oficio, las ciencias y técnicas del escultor. Por eso no se puede negar que su genialidad no hubiera sido suficiente sin el vasto conocimiento en escultura de su maestro, como menciona Gombrich en su historia del arte.

Leonardo da Vinci (1452-1519), el primero de esos famosos maestros, nació en una aldea toscana. Fue aprendiz en uno de los principales talleres florentino, el del pintor y escultor Andrea del Verrocchio [...] La estatua ecuestre que hizo Verrocchio muestra que era un digno heredero de la tradición de Donatello... en un taller capaz de producir tales obras maestras, el joven Leonardo podía, ciertamente, aprender muchas cosas. Sería iniciado en los secretos técnicos de trabajar y fundir los metales, aprendería a preparar cuadros y

35 Bertand Jestaz, *El arte del renacimiento* (Madrid, Akal, 1991) 587.

36 Jestaz, *El arte...* 590.

37 La mentada cita es traducida en el libro Jestaz, aunque hay una edición al español con el título de *La arquitectura de Miguel Ángel* a cargo de la editorial Celeste de 1997. Jestaz, *El arte...* 590.

38 Jestaz, *El arte...* 590.

estatuas cuidadosamente, procediendo al estudio de modelos desnudos y vestidos [...] recibiría una perfecta capacitación en las leyes ópticas de la perspectiva [...] Ante cualquier problema con el que se enfrentase, no consultaba a las autoridades, sino que intentaba un experimento para resolverlo por su cuenta. No existía nada en la naturaleza que no despertase su curiosidad y desafiara su inventiva [...] Príncipes y generales deseaban contratar a ese mago prodigioso como ingeniero Militar para construir fortificaciones y canales, así como armas y artificios nuevos. En tiempos de paz los entretendría con juguetes mecánicos de su propia invención y con diseños para conseguir nuevos efectos en la representación escénica.³⁹

De este modo podemos constatar cómo a través de la historia, no sólo del arte sino del desarrollo de la civilización humana, la escultura había aportado además de las necesidades de representaciones sensibles y divinas, también, una muy basta transformación de las posibilidades militares, de ingeniería civil, arquitectura, etc., que en la actualidad parecen diluidas en las facultades, academias y escuelas de arte por razones previamente mencionadas. Por otra parte hay una razón cultural que da un sentido cosmogónico, ontológico y hasta teológico que en sus orígenes no estaba disuadida de la subjetividad individual sino que formaba un amplio campo de correlación, construcción social y colectiva como se puede ver desde la Magna Grecia. Su consecuente herencia y transformación en lo que hoy se conoce como occidente es posible por una co-construcción⁴⁰ de mundo, a través de sus periodos arcaico, clásico y helénico. Por supuesto, su contundente influencia y universalidad es a través de la exportación de su singular riqueza artístico-cultural como lo han señalado diversos historiadores y antropólogos del arte en una primera expansión cultural y espiritual de los conquistados hacia sus conquistadores, basta mostrar una cita de Belda Navarro:

La historia de la escultura en Roma inició de la mano de Berruguete. Nada se podía documentar con anterioridad a Rómulo ni sobre la veracidad de algunos nombres poco estimados por las fuentes conocidas por el escultor castellano ni sobre la calidad de algo desconocido. Hasta la toma de Corinto en el 146 a. C. En esa época conocieron los romanos el arte del diseño, según las fuentes extranjeras consultadas por Cano-Ceán. La exportación de esculturas (y los expolios) despertaron el interés de los romanos hacia las obras griegas (relieves y estatuas) traídas de las conquistas por Paulo Emilio. Con presencia de escultores griegos en Roma tuvo lugar el nacimiento de la llamada escuela grecorromana. Estas nuevas esculturas se distinguieron de las griegas por ir vestidas con togas y mantos.⁴¹

Así de manera cíclica, el regreso a la referencia griega es el punto de confluencia que desde el siglo XIX, con un cambio de visión del mundo antiguo que giraba principalmente hacia Roma, se concibe otra visión que daría frutos y desarrollo en la auscultación de nuestro mundo occidental como un nuevo constructo propio desde su interpretación por el concepto de historia efectual⁴². A partir de la comprensión y teoría del clasicismo como se puede apreciar en la recepción que tenemos por la visión de Winckelmann, quién ha marcado una interpretación fundamental del clasicismo; aunque ha tenido en la actualidad interesantes críticas por parte de especialistas como es el caso del catedrático en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. Isidro Bango quien

39 Gombrich, *La historia...* 219-222.

40 El concepto co-construcción es retomado del trabajo de mi amigo Omar Crisanto, de los años en que estudiaba Psicología en la FES Iztacala y hace referencia a la cuestión del sujeto que desde antes de existir como individualidad está siendo construido por sus contextos y, en términos de la hermenéutica filosófica de Gadamer, son debidos a lo pre-juicios con los que está en constante movimiento e interacción.

41 Belda, *Escultura...* 171.

42 Concepto acuñado por Gadamer, quien hace la distinción entre el historicismo y la historia efectual al señalar: La ingenuidad del llamado historicismo consiste en que se sustrae a una reflexión de este tipo y olvida su propia historicidad con su confianza en la metodología de su procedimiento. En este punto conviene dejar de lado este pensamiento histórico mal entendido y apelar a uno mejor entendido. Un pensamiento verdaderamente histórico tiene que ser capaz de poder pensar al mismo tiempo su propia historicidad. Sólo entonces dejará de perseguir fantasmas de un objeto histórico que lo sea de una investigación progresiva, aprenderá a conocer en el objeto lo diferente de lo propio, y conocerá así tanto lo uno como lo otro. El verdadero objeto histórico no es un objeto, sino que es la unidad de lo uno y de lo otro, una relación en la que la realidad de la historia persiste igual que la realidad del comprender histórico. Una hermenéutica adecuada debe mostrar en la comprensión misma la realidad de la historia. Al contenido de este requisito yo le llamaría «historia efectual». Entender es, esencialmente un proceso de historia efectual. Gadamer, *Verdad...*370.

dice en una conferencia impartida durante el curso anual 2014-2015 de la Fundación Amigos del Museo del Prado:

Winckelmann decía: cuanto más blanco es el cuerpo más hermoso, lo que Winckelmann estaba diciendo en el XVIII es que el mármol blanco, las esculturas de mármol blanco son las que tienen el canon de belleza, la blancura de ese mármol, eh, lo que la hacen atractiva. Y Winckelmann que ha sido hasta mis estudios el referente continuo, es decir el tiempo que pasé como alumno era Winckelmann, Winckelmann, Winckelmann.

Bueno yo, no era una universidad maravillosa pero tampoco era del XVIII, pero estaban obsesionados con Winckelmann, es uno de los culpables de la deformación de la historia del arte, porque Winckelmann estaba pensando en estas copias de mármoles romanos que llegaron al s. XVI. ¿Cómo llegaron?, pues como unas estaban enterradas y al desenterrarlas pues se perdió la pintura que la decoraba y salían blancas, los artistas del XVI como Miguel Ángel pues consideraban que el blanco era el elemento de referencia y buscaban los mármoles de Carrara lo más blanco, sobre todo caso, con algún tono de rosa para mostrar la escultura y el canon de belleza, pero claro los hombres del XVI no se conformaron con eso, los hombres del XVI recrearon una antigüedad que era mentira de tal manera que el arte clásico que se explica en nuestras universidades, en la mayoría de las ocasiones es una visión falsa, porque, responde a esta visión que hicieron los hombres del siglo XVI y a su vez todo lo que hay entre la antigüedad y el s. XVI y luego posteriormente está codificado con el canon, con la norma que imponen los hombres del XVI.

No solamente ellos crean y tenían todo el derecho a crear, sino a su vez imponen una interpretación del arte de otra época que no tiene nada que ver. Oh, perdonen, soy un poco exagerado, tiene poco que ver con lo que ellos dicen. Se ha tardado siglos en entender este fragmento que me imagino que ya se lo han leído, aquí en estas conferencias. El texto de Platón sobre la República sobre los colores que convienen a una escultura: ¿Qué color le pongo a la escultura, los colores más hermosos? Si la suma de todos los colores son los más hermosos, se alejan totalmente de la realidad, porque uno no puede poner el ojo oro, porque el ojo no es realmente oro, entonces para hacerlo natural hay que poner un cromatismo que se aproxime a la realidad. Pues teniendo un texto así de claro y multitud de testimonios arqueológicos, nos hemos ido a blanco y negro.

En el XVIII, hubo gente que reaccionaba contra esto, en el XIX también y por lo menos yo desde que llevo en la universidad, llevo 40 años, sigo reaccionando en contra y algunos descubrieron en una exposición de hace muy poquitos años que trajeron los alemanes que aquello era como lo que ustedes están viendo, ehh, ahí tienen ese friso del Partenón en donde es evidente, no tiene nada que ver lo uno con lo otro, estéticamente son dos mundos opuestos y por lo tanto, la belleza para comprender esas imágenes, el concepto, es también, muy distinto. Pero es que incluso los broncees estaban pintados. Todos los broncees estaban pintados, sino no se entendía. El *Laocoonte* fue un original en bronce y ese original en bronce también estaba pintado, pero, es que si van ustedes a la arquitectura, les pasaba lo mismo. Entonces si vamos a la edad media, nuestra escultura medieval de nuestros edificios está como ven ustedes en este capitel y si no estaba así ya se han encargado de pasarlo en cepillo e incluso a chorros de arena para dejarlo así.

Es verdad que, si pudiesen ustedes hablar, levantaría alguno de ustedes la mano a protestar y diría oiga, pero lo que está a lado tampoco es original. ¡No!, es verdad, tienen razón no es original pero sí está manteniendo los colores originales, es decir que esta iglesia ha pasado por las manos de gente que ha puesto distintas capas de pintura encima según se iba estropeando. Evidentemente las iglesias se pintan cada 50-60 años. Pues han mantenido con esos colores del XVIII los colores originales, se ha hecho una cata y debajo aparecían colores de ese mismo tipo.

Pero, podemos ir más lejos, la gente se ha quedado asustada, igual que se quedaron asustados la primera vez que vieron lo del friso o cuando ven una reconstrucción y esas eran del s. XIX pintadas del Partenón, dicen, esto es otra estética esto no nos va, esto no es; pues miren cuantos de ustedes habrán visto durante tanto tiempo, este precioso cenotafio de Vicente Sabina y Cristeta en San Vicente Ávila en donde unos restauradores han conseguido recuperar los colores originales. Se dan ustedes cuenta que estamos ante una estética y un concepto de belleza absolutamente distinto no tiene nada que ver, eh, y en ese sentido tengo que decir que la Edad Media mantuvo las características antiguas mejor que el Renacimiento de tal manera que esa idea de que el Renacimiento, luego nosotros y luego va eso que está ahí en medio, saben que es una definición clásica de edad media, ¿no? Esa visión absolutamente negativa de hablar la antigüedad y nosotros, pero ¿qué antigüedad? La que nosotros queremos, es decir la que hemos inventado y luego están estos barbaros de en medio que no se han enterado de nada, pues bien, esos barbaros continuaron los usos de la antigüedad de manera más fidedigna que el propio renacimiento, miren el Renacimiento es un elemento absolutamente pernicioso, no como estilo, no como estilo, yo soy medievalista y me encanta el Renacimiento realmente es el arte que más me gusta, ósea, que tengo que reconocer que estoy, digamos, pisándole el pie al Renacimiento, pero no es esa mi intención.

El Renacimiento que es posiblemente uno de los periodos más hermosos y más creativos, de mayor riqueza creativa de todos los periodos y todos los estilos realmente es pernicioso, ¿por qué?, porque en la historia del arte cuando uno la analiza resulta que avanza y nos están diciendo constantemente pero todavía no es el Renacimiento, pero esto no es el Renacimiento y cuando termina el Renacimiento, se está alejando de las normas del Renacimiento. Oiga, ¿por qué va a ser el renacimiento la medida de todas las cosas? Claro, ¿eso qué hace? El ver deformado el arte de cualquier otro periodo, porque el renacimiento es medida de todo, lo que falta por llegar y lo que se va transformando después. ¿Quién supo reaccionar a esto? Pues, sencillamente los artistas, son los únicos; los historiadores somos unos cobardes, no se nos ha ocurrido nunca reaccionar en contra de ese planteamiento que es absolutamente demoledor y deformante de la historia del arte. La historia del arte todos hemos mencionado que necesita cambiar la fórmula de los estilos, pero no solamente es cambiar la fórmula de los estilos, sino que hay que acabar con la regla y medida del canon renacentista, porque si no, no habremos cambiado. Entonces los artistas dijeron ¡no!, se acabó, yo creo y no tengo para nada eso. Los historiadores sean del periodo que sean siguen estando influenciados.

Miren, cuando uno ve la creación artística en el periodo de Alfonso X, que tenemos aquí una imagen del lapidario, uno se queda preocupado de la gente que ha escrito que hay muchos historiadores españoles, ingleses, italianos. Han escrito sobre la obra de Alfonso X, pero siempre con una obsesión, ojo no estamos en el humanismo italiano, ojo no estamos en el Renacimiento italiano. Bueno y qué para analizar esto ¿necesito estar ahí, tiene que ser el humanismo italiano? Como se dice tantas veces, oiga analice esto. Es la representación de una constelación, es la constelación del águila es un dibujo de una mano segura, naturalista y un buen dibujo, no tiene nada que envidiar a ningún tipo de dibujo de ningún momento. Bueno, otras dos ilustraciones, otras dos constelaciones, ¿qué tiene que envidiar esto? Al dibujo de cualquier otro momento, ¿Por qué introducir ese elemento perturbador? Pues yo no me lo explico, salvo sencillamente lo mismo que decíamos antes el sentido deformante de esa historia de los estilos.⁴³

Una cita muy amplia, transcrita del vídeo, pero necesaria ya que dada la cercanía que tienen el análisis y la crítica que ha desvelado Isidro Bango se ajusta al planteamiento expuesto desde el inicio. Conuerdo, por lo tanto, con los análisis histórico-conceptuales, pues se puede ver con claridad que este fenómeno de cobardía por parte de los historiadores -como el autor ha denunciado y cuyos únicos detractores han sido los propios artistas- da el peso necesario a la necesidad autocrítica que sólo puede salir de los mismos escultores ante las imposiciones de visiones unidireccionales, falsas e impositivas. Tal como lo ha sido el impresionismo como modelo local que pretende abarcar la universalidad de lo que sucedía en el mundo o las mismas vanguardias que nublan todos los procesos artísticos desarrollados fuera de esos pequeños grupos llenos de invenciones y plagios, como se va a ir mostrando según los requerimientos de la presente investigación. Aunque, por otra parte, ha de-

43 Isidro Bango, *Belleza y técnica en la Edad Media. Las deformaciones de una historia del arte caduca*. <https://www.youtube.com/watch?v=38b233YVbs4>, 15:20-27:13.

sarrollado ciertos aspectos en los cuales disiento, esto debido a los matices con los cuales se puede interpretar o hacer una nueva aproximación a los conceptos y ejemplos que desarrolla. Desde esta perspectiva se muestran tres puntos de interés.

En primer lugar, como ya se ha manifestado, tenemos el cuestionamiento al sentido de Renacimiento como visión asociada con una arqueología poco desarrollada y a su vez como herencia que pasa como tradición hasta el s. XVIII con Winckelmann. Bango ataca a Winckelmann y a toda la escuela que lo sigue hasta la actualidad. El segundo aspecto es la revaloración de la Edad Media, principalmente por su aporte casi olvidado de la herencia más directa por el abolengo radicado en la continuidad plástica y arquitectónica, dados los estudios contemporáneos. En tercer lugar, y el más interesante, es el cuestionamiento a la visión centralista de atar toda tradición al arte e historia italiana del renacimiento, haciendo una crítica de tipo hermenéutico que permite revitalizar las otras tradiciones tanto locales como sus procesos artístico-culturales independientes. Esto puede sumar visiones, proporcionando de esta manera elementos más complejos y olvidados o desapercibidos del mundo, pues se suman técnicas y propuestas -como en el planteamiento de la teoría de la *Gestalt* donde se suman formas para comprender ampliamente la totalidad, desde las formas particulares, lo cual precisa una defensa y contrapropuesta al llamado *fin de la historia*-.

A partir de nuevas interpretaciones de la historia y las teorías del arte, es decir una aplicación hermenéutica, en las universidades y centros de investigación, se revitalizarían los diversos materiales de cada nación y localidad, en relación a sus historias, muchas veces olvidadas o infravaloradas como tradiciones arcaicas o ya superadas por la visión hegemónica de las tecno-culturas neoliberales propias de la imposición global construida por Estados-Unidos y Gran Bretaña (actualmente este modelo muestra estar en jaque y se visualiza una posible caída, tras la debacle del globalismo financierista que apostaba el control mundial, como ya ha desarrollado ampliamente Alfredo Jalife en el concepto de *caos global*⁴⁴).

Así el arte debe en sus artistas e investigadores una lucha a favor de la identidad y el sentido del arte en un constante diálogo de lo universal con lo particular, y no una mera negación de lo pasado que desemboca en una sociedad sin identidad, mitos, costumbres y que niega la voluntad de creación a partir de lo meramente conceptual, sin raíz ni sentido propio. Tal como se muestra en el arte actual institucionalizado que tiene tintes tardo dadaístas, dirigido a un amplio público y supuestamente abierto a la crítica social y a sus malestares; no obstante, hecho para una élite en el poder, dictaminadora de volver cualquier cosa arte desde el poder institucionalizador, que se valida en el supuesto fin de la historia y de los metarrelatos y de su influyente marketing de subastas financieristas. De ahí la importancia del análisis y la crítica desde las mismas instituciones académicas, por parte de las diversas escenas creadoras tanto del alumnado universitario, catedráticos e investigadores. Para con esto poder reivindicar el pensamiento del *hombre total* y a lo que también Coo-

44 Jalife expone: En mi reciente conferencia magistral en la Universidad Modelo de Mérida (Yucatán) expuse el caos global y la tendencia al hipermilitarismo por las grandes potencias, aunado a la crisis del sistema “democrático” arrastrado por el colapso del liberalismo y la fractura de las sociedades en “Occidente” (*Whatever that means*).

“Occidente” busca su refugio en resurrecciones nacionalismos y subnacionalismos que se originaron en los dos países que impulsieron la globalización financierista que llegó a su fin: el *Brexit* en Gran Bretaña, sede del tacherismo con Friedrich Hayek y Karl Popper, y el trumpismo supremasista blanco de Estados Unidos, asiento del *reaganomics* y los *Chicago boys* de Milto Friedman, caricaturizados en forma grotesca.

Si se tiene en mente una línea longitudinal sincrónica y diacrónica, tanto el “espíritu del tiempo” (*zeitgeist*) como las vivencias de las tres super potencias Estados Unidos/Rusia/China exhiben abruptas diferencias en referencia a la consolidación del poder —sin soslayar el caos europeo asolado por una proto-balcanización, la crisis migratoria y el resurgimiento de nacionalismos que no se distinguen mucho de las implosiones anglosajonas del *Brexit* y el trumpismo con su *America First*. Alfredo Jalife-Rahme, *El (Des)orden global en “la era post-Estados Unidos”* (México, Orfila Valentini, 2018), 2018.

maraswamy llama *Philosophia Perennis*, que tiene como naturaleza el unir, como ya se ha citado, la relación de lo material con lo espiritual, dado que hay un vínculo existencial, tanto en la creación como en la investigación plástico-escultórica.

Por estos motivos es necesario, por mínimo que sea el análisis, reflexionar sobre lo que nos plantea ya Isidro Bango. Primero que nada, ante las negativas a los aportes de Winckelmann y a toda una visión y ramificación de la tradición por parte de éste. Las fuertes críticas del catedrático antes citado son muy particulares, teñidas de gran razón en el discurso que pronuncia, principalmente en la desocultación de la historia del arte occidental, al cuestionar históricamente los planteamientos teóricos concernientes a remitir todos los fenómenos de las tradiciones artísticas sobre el eje del Renacimiento italiano, volviéndolo medida de todos los acontecimientos y avances artísticos y culturales. En este análisis contundente, se muestra un cambio de visión o más bien la necesidad de ampliar el panorama de investigación y de perspectivas, por tanto en el sendero que incursionarán las nuevas investigaciones en el análisis de las típicas lecturas sistematizadas, a lo cual se plantea una fuerte revisión de la historia del arte. Revisión necesaria, dado que es menester para poder dar un valor a la polisemia global de los periodos histórico-culturales de las civilizaciones humanas, las cuales tienen efecto en la particularidad de cada nación y sus tradiciones.

Sin embargo, no se puede dejar de usar el eje del Renacimiento para seguir revalorando y descifrando los movimientos socioculturales, dado que no se trata de tachar y desechar sino de rememorar lo olvidado con mejores ópticas de investigación, las cuales permitan ver los puntos ciegos de los modelos rígidos y unilaterales de la diversidad histórico-cultural. Así como cada 10 años aproximadamente aparece una nueva obra escultórica que da nueva luz y nuevas dudas a los especialistas, también los profesionales deben ser claros y precisos de una realidad interpretativa y dialógica con el ser y la otredad. Por esto, es que la reflexión que expone Bango da una base tanto histórica como argumentativa ante el enquistamiento de la historia oficial que se ha dado desde la banalización del periodo medieval. De este modo es como se aprecia el factor en que la política cultural-artística globalizada ha creado invenciones que también deben de salir a la luz. Por efecto del mismo Bango, son los artistas y no los críticos o especialistas los que salen a cambiar la verdad impuesta, dado que son los primeros afectados en el sistema, conjuntamente con su necesidad ética y autocrítica al estar frente a toda una cadena de sistemas y sectores que son eliminados en beneficio de unos pocos desde la cúpula del poder económico controlando las políticas y las instituciones.

Por otra parte, Isidro Bango, parece no haber dado la importancia y el valor histórico de Winckelmann, dado que éste no contaba con todos los adelantos tanto arqueológicos como tecnológicos con los que actualmente contamos hoy en día y por tanto la revisión a la historia del arte, también debe ser consciente del proceso histórico y tecnológico en que se pretende inferir una interpretación. Por ejemplo, Winckelmann, no poseía la tecnología del carbono 14 para datar periodos, por lo que es un tanto desmedido tachar a Winckelmann de manera tan radical. No olvidemos que Winckelmann, desde su horizonte histórico planteó la revaloración de la cultura griega, pues la mayoría de los estudios tenían como referencia a los romanos y prácticamente era todo el modelo a seguir y a investigar. Por otra parte, dio los cimientos para la comprensión del clasicismo y de la interpretación del arte en su tiempo enlazado con las fuentes de las que disponía como son los tratados y escritos del s. XVI y las fuentes que le sobrevivían de la antigüedad grecolatina, como lo expresa Alicia Montemayor:

Estos monumentos serían reemplazados gradualmente por imágenes; Partiendo de esculturas anicónicas, llegaríamos a un desarrollo paulatino que nos llevaría hasta la escultura de los siglos V y IV a.C. Esta tradición es retomada en el siglo XVIII por Winckelmann, quien es el primer estudioso moderno que partien-

do de las fuentes literarias y de los monumentos a su disposición, supuso que la evidencia corroboraba lo que las fuentes mismas decían. Así, fue natural proponer una teoría evolucionista en donde las artes plásticas en general partirían en un principio de lo básico y primitivo para luego llegar a lo bello y de ahí necesariamente a una decadencia en donde predomina lo superfluo y exagerado.⁴⁵

Como toda cuestión histórica, cuando se empieza a abrir el campo del horizonte se corre un riesgo, como decía Nietzsche: “[...] el instinto del hombre para el conocimiento presupone la creencia en el error. ¡Y esto no es un pensamiento amargo! Debemos amar y cultivar el error: es la madre del conocimiento”.⁴⁶ Por lo que es importante pensar que aún con todo el avance tecnológico contemporáneo no se ha logrado tener una verdad científica única y global, sino que éstas son simples posibilidades que se han desarrollado, así como reminiscencia de la *kunstwollen* de todos los tiempos entendida esta última como la ha desarrollado Riegl:

Todo monumento posee para nosotros un valor artístico, según la concepción moderna, si responde a las exigencias de la moderna voluntad de arte [*Kunstwollen*]. Estas exigencias son de dos clases. La primera es compartida por el valor artístico moderno con el de periodos artísticos anteriores, en tanto que también toda obra de arte moderna, como algo recién surgido, debe presentarse como algo cerrado, que no ha entrado en proceso de deterioro ni en lo referente a la forma ni en lo referente al color. Dicho en otras palabras, toda obra nueva posee, en virtud de esta novedad, un valor artístico, que se puede denominar valor artístico elemental o sencillamente valor de novedad. La segunda exigencia, en la que se manifiesta no lo que une sino lo que separa a la voluntad de arte moderno respecto a formas de arte anteriores de la voluntad de arte, se refiere a la naturaleza específica del monumento en cuanto a su concepción, a su forma y color. Para esta exigencia, lo más adecuado será utilizar la denominación de «valor artístico relativo», puesto que por su contenido no se representa nada objetivo, de validez permanente, sino que está sometido a un continuo cambio. Por supuesto, es evidente que un monumento no puede responder de modo total a ninguna de estas dos exigencias.⁴⁷

Sin embargo, como queda claro con Isidro Bango, es imprescindible encontrar un conocimiento nuevo disociado de los planteamientos dogmáticos, pese a que esto implique también una nueva forma de mentir en el sentido de Nietzsche, ya que el sentido de la verdad se vuelve interpretativa. Aunado a esto, podemos referenciar el sentido de lo verosímil, al encuadrar las investigaciones y estas nuevas posibilidades; por lo tanto estos nuevos horizontes olvidados y reescritos, como el caso de la problemática de Winckelmann que en un último análisis de la protesta del catedrático madrileño, el sentido del *instinto del conocimiento*, termina siendo una crítica del primero a los catedráticos e investigadores contemporáneos más que al propio Winckelmann. De ahí la importancia que le da a la revisión seria y en cierto sentido sin prejuicios del medioevo, al aclarar que el periodo de la Edad Media fue más cercano a la tradición griega que el propio renacimiento. No hay que olvidar que la *kunstwollen* antigua de la escultura, es la única de las artes que pasó casi íntegramente dentro de la tradición artística a través de la historia no tanto por los documentos literarios sino por las obras que sobrepasaron todos esos procesos de transformación cultural como menciona el mismo Gombrich:

(...) el arte cristiano del medioevo se convirtió en una curiosa mezcla de métodos primitivos y artificios. El poder de observación de la naturaleza, que vimos despertar en Grecia alrededor de 500 a.C., volvió a velarse hacia 500. Los artistas ya no cotejaron sus fórmulas con la realidad: ya no se dedicaron a realizar descubrimientos acerca de cómo representar un cuerpo, o crear ilusiones de profundidad. Pero lo descubierto antes no se perdió para siempre. El arte griego y el romano proporcionaron una inmensa cantera de figuras de pie, sentadas inclinadas o caídas. Todos esos modelos resultarían útiles para expresar un tema, y por ello fueron

45 Alicia Montemayor García, *La trama de los discursos y las artes: El Canon de Policeto de Argos* (México, CONACULTA, 2013) 39-40.

46 Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento* (Madrid, Tecnos, 2012) 95.

47 Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos* (Madrid, La Balsa de la Medusa, 2008) 79.

copiados, y adaptados asiduamente a contenidos siempre nuevos. Mas los fines con que se emplearon en el nuevo estilo no fueron tan radicalmente distintos para que no nos sorprenda que apenas revelen su origen clásico.⁴⁸

La fuerte influencia de la escultura griega fue la base para los romanos, medievales de Oriente y Occidente, conservando la policromía como menciona Bango (principalmente el legado objetivo a través de las reproducciones en yeso, bronce y algunas esculturas en mármol); aunque quizá no hubiese sido así en todos los periodos de la antigua Grecia, por lo que también es posible que hayan existido diferencias técnicas y modos de concebir la escultura en las diversas etnias griegas, como se puede encontrar desde el significado de palabras entre atenienses y espartanos de un mismo periodo, como los especialistas en letras clásicas y filología han constatado su continuo cambio a través de los diversos periodos. Por mencionar un ejemplo, ya que no se puede pasar por alto que existieron diferencias por las que no se logró una completa consolidación entre las diversas ciudades-Estado de los pueblos griegos.

Así es como hemos mostrado una referencia de la caracterización cíclica a través de la historia occidental, sin embargo, arquetípicamente podría ser recurrente a cualquier civilización en determinado momento, por avanzada que sea siempre habrá un máximo de alcance.

Después este breve análisis introductorio, se da el momento de acercar la investigación al sentido original del mito el *μῦθος* (*mýthos*), como una forma de conciencia y pensamiento originaria que ha permitido dar fuerza y vitalidad a nuestra cultura. Es menester aclarar la importancia de este concepto muchas veces considerado desde su contrapartida el *λόγος* (*lógos*). Empezaremos por la definición que nos da el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), la cual define al mito de las siguientes formas:

1. m. Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico.
2. m. Historia ficticia o personaje literario o artístico que encarna algún aspecto universal de la condición humana. El mito de don Juan.
3. m. Persona o cosa rodeada de extraordinaria admiración y estima.
4. m. Persona o cosa a la que se atribuyen cualidades o excelencias que no tiene. Su fortuna económica es un mito.⁴⁹

Si consideramos al mito como mera fábula, cuento o narración fuera del tiempo histórico o incluso como mera ficción -es decir, paralelo a la fantasía y a lo subjetivo del pensamiento individual y colectivo- se muestra como opuesto a la realidad objetiva y el pensamiento racionalista moderno. Asimismo, contrapuesto a la *ratio* latina o razón que propiamente es una interpretación y adopción romana del *λόγος* (*lógos*) griego. El DRAE define así el “*λόγος*: 1. m. Razón, principio racional del universo. 2. m. En la teología cristiana, el Verbo o Hijo de Dios. El Logos. 3. m. Fil. Discurso que da razón de las cosas”.⁵⁰

Sin embargo, esta contraposición es una interpretación que proviene de la ilustración moderna del siglo XVII. En esta interpretación se reduce el sentido original y da pie a un sentido de orden instrumental, como en el caso de la racionalidad industrial; perdiendo así la riqueza y complejidad de dicho concepto. Sin embargo, mito y logos son dos conceptos que en su origen no tenían esta distancia. Para mostrar esto, se tomarán los estudios hermenéuticos, desarrollados gracias a la fuerte influencia heideggeriana en el pensamiento.

48 Gombrich, *La historia...* 107.

49 <http://dle.rae.es/?id=PQM1Wus|PQMf1C3>,

50 <http://dle.rae.es/?id=NZacSLe>,

μῦθος (*mýthos*) y λόγος (*lógos*) son más cercanos que contrapuestos como ya lo ha analizado Éliane Escoubas, quien en su breve ensayo sobre las clases de Martin Heidegger impartidas en 1942 y de 1950 a 1959, sobre *Parmenides* y *De camino al habla*, respectivamente, hace referencia a los conceptos *mýthos*, *lógos* y *epos*, y señala:

En el curso sobre Parménides de 1942, Heidegger dice: “Mythos, logos, epos son la palabra” (Mythos, Logos, Epos sind das Wort) 1 . Los griegos tienen, pues, varias voces para decir “palabra”² . Citemos este texto de modo más extenso: “Una voz (Wort) griega para ‘palabra’ (‘Wort’) es mythos. Otra voz para ‘palabra’ (‘Wort’) es epos. No es por casualidad que la voz de la poesía inicial, la voz de Homero, es epos.

Otra voz más para ‘palabra’ (‘Wort’) es logos. Esto hace pensar que los griegos tienen varias voces (Wörter) para ‘palabra’ (‘Wort’). Por el contrario, no tienen voz para ‘lenguaje’ (‘Sprache’). Conocen la voz glossa, lengua (Zunge). Sin embargo, en las expresiones anteriores nunca piensan ‘palabra’ a partir de ‘lengua’³. La continuación inmediata del curso explicita la oposición entre los griegos y los bárbaros, quienes tienen, por así decir, una voz “extraña” que no es ni mythos, ni logos, ni epos. Los bárbaros no son aquellos desprovistos de “cultura”. Al contrario, precisamente la cultura no es griega, pues recién existe desde el inicio de la Modernidad –así como las nociones de “genio” y “técnico”–. No es, pues, posible relacionar los tres términos griegos mythos, logos, epos con significados culturales. ¿Con qué relacionarlos entonces? Hay que relacionarlos con su co-pertenencia esencial: “En esencia, mythos, epos, logos se pertenecen recíprocamente (zusammen gehören) ... porque en la palabra poética (Dichten) y el pensamiento (Denken) de los griegos son lo mismo (das Selbe sind)”⁴ . ¿Cuál es, entonces, ese “mismo” que porta su co-pertenencia? Ese “mismo” no es otro que la esencia griega de la verdad, la alētheia, en tanto descubridora-encubridora, develante-velante, en tanto aquello en que se manifiesta inicialmente la esencia fundamental del ser mismo. Así pues, mythos, epos y logos se pertenecen recíprocamente en la esencia de la verdad griega, alētheia. Continuemos. ¿Debemos decir que los tres términos tienen un significado idéntico? No, pues, por el contrario, su co-pertenencia se opone a toda identidad. En efecto, se debe observar que Heidegger emplea aquí el término “das Selbe” (lo mismo) y no “das Gleiche” (lo idéntico, lo equivalente o lo comparable). Es particularmente importante señalar esta oposición entre “das Selbe” y “das Gleiche”, ya que la “mismidad” no comporta ninguna identidad de los términos o procesos explicitados, sino su articulación en el seno de la esencia o del sentido del ser. La “mismidad” es, pues, la marca de la diferencia del ser y el ente: la duplicación o el pliegue (Zwiefalt) del ser y el ente. La diferencia ontológica, experiencia fundamental de los griegos (incluso si no la explicitaron), funda el “pliegue” de los términos griegos. Ya un pasaje de Introducción a la metafísica de 1935 nos informa sobre este punto: “Si una cosa es la misma (dasselbe) que otra, consideramos que las dos hacen una y la misma cosa (ein und dasselbe) ... Pero aquí la unidad nunca es uniformidad vacía, no es la identidad como pura equivalencia. La unidad es la pertenencia recíproca (Zusammengehörigkeit) de los antagonistas (Gegenstrebigen). Esa es la unidad originaria”⁵. Vemos aquí que la insistencia de Heidegger concierne su rechazo a una lógica de la identidad, que es la lógica de los modernos, aquella, precisamente, en la que el logos se ha separado irreversiblemente de los otros términos griegos y ha devenido “ratio”, como se describe en la Introducción a la metafísica. Cuando el logos deviene “ratio”, mythos y epos son pura y simplemente remitidos a “lo irracional”, cuando, al contrario, la co-pertenencia de los tres a la esencia de la alētheia consistía en la diferencia, es decir, la separación diferencial en la unión o unidad misma. En los griegos, por el contrario, esta “mismidad” y esta co-pertenencia instauraban lo que Heidegger designará como “tautología”, la cual supone la estructura del “pliegue”, mientras que con la lógica de la identidad de los modernos, la tautología es reducida a un simple sinsentido. Así, la distinción entre la “mismidad” y la identidad desaparece de la historia del ser y de la historia de la filosofía cuando el logos deviene “ratio”, como da fe la Introducción a la metafísica desde 1935”⁶ “Mythos, logos, epos son la palabra” Ese “mismo” no es otro que la esencia griega de la verdad, la alētheia, en tanto descubridora-encubridora, develante-velante, en tanto aquello en que se manifiesta inicialmente la esencia fundamental del ser mismo. Así pues, mythos, epos y logos se pertenecen recíprocamente en la esencia de la verdad griega, alētheia. Continuemos. ¿Debemos decir que los tres términos tienen un significado idéntico? No, pues, por el contrario, su co-pertenencia se opone a toda identidad. En efecto, se debe observar que Heidegger emplea aquí el término “das Selbe” (lo mismo) y no “das Gleiche” (lo idéntico, lo equivalente o lo comparable). Es particularmente importante señalar esta oposición entre “das Selbe” y “das Gleiche”, ya que la “mismidad” no comporta ninguna identidad de los términos o procesos explicitados, sino su articulación en el seno de la esencia o del sentido del ser.⁵¹

Heidegger disipa las pretensiones deterministas de la razón absoluta como consecuencia de la ilustración moderna y vuelve a reconciliar tres términos *mýthos*, *lógos*, *epos*, de los cuales se retomaran los dos primeros, no sin antes mencionar la importancia que manifiesta el autor del ensayo al enfatizar la importancia de *das selben* a diferencia de *das Gleichen* donde la tautología recubre de significación a las tres palabras griegas las cuales vincula más adelante en el mismo ensayo a las palabras alemanas: *Sprache*, *Wort*, *Sage*. Hace de esta paráfrasis una lección del valor sintáctico que encierran el sentido originario de las palabras y cuya semiosis se vuelve mucho más esclarecedora en todos sus sentidos, a diferencia del significado moderno desvinculado por la unidireccionalidad del pensamiento ilustrado de la contemporaneidad tecno-industrial.

De esta manera, el *λόγος* (*lógos*) tiene ahora un sentido menos rígido, pero presenta una mayor intriga dado que nos hace preguntarnos qué es lo que hace posible esa mismidad, en este caso con el *μῦθος* (*mýthos*), para ello revisaremos dos fuentes. La primera es el Diccionario de Hermenéutica, donde se menciona que pese a la antigüedad del concepto de mito, su ingreso dentro del lenguaje moderno es en una fecha bastante tardía, como señala Carlos García Gual quién afirma:

“No aparece en castellano hasta la edición del Diccionario de la Academia de 1884, mucho después que «mitología» y «mitológico», términos ya usados en el siglo XVIII. En francés aparece en 1811 (Robert), en alemán en 1815 (Grimm), en inglés en 1830 (OED), y estas fechas son significativas, así como el retraso del español al respecto. La definición que el mismo diccionario (edición de 1970), da de «mitología» como «historia de los fabulosos dioses y héroes de la gentilidad» no es menos anacrónica. Sobre «gentilidad», dice que es la «falsa religión que profesan los gentiles o idólatras» o «el conjunto de agregados de todos los gentiles».)

Frente a la limitación del uso recogido tan ranciamente por el diccionario, el habla cotidiana ha convertido el término en una palabra cargada de connotaciones, peyorativas («algo falso e inde demostrable»), o lo contrario («algo fabuloso, quimérico») que lo hacen ambiguo e incluso equívoco. Esas mismas connotaciones pueden llevar a empleos de la palabra bastante distintos de su acepción más antigua y originaria, y basta pensar en cómo utilizan el término «mito» algunos escritores marxistas o algún estructuralista como R. Barthes, para advertir las fáciles desviaciones, en principio irónicas, luego ya rutinarias que pueden imprimirse a su sentido.⁵²

La revisión que hiciera la ilustración dieciochesca del concepto de mito, muestra cómo en su sentido racionalista, la palabra se fue vaciando de sus componentes más profundos y nos muestra cómo a lo largo del tiempo su uso ha sido un pretexto o justificación que relega todo teísmo o aspecto espiritual a un modo de pensamiento primitivo y premoderno. Sobre esta línea García Gual nos hace patente ese hito de retomar el sentido original de los conceptos, siguiendo la línea heidegge-

la presente cita pongo a continuación las notas a pie de página con el fin de lograr una lectura más clara y profunda: 1 Heidegger, Martin, Parmenides. Gesamtausgabe, Frankfurt a.M.: Klostermann, 1982, tomo 54, pp. 102ss. Todas las citas serán traducidas por nosotros. [Versión castellana, Parménides, traducción de Carlos Másmela, Madrid: Akal, 2005. N. de la T.]. 2 En francés, existen dos términos para “palabra”: *mot* y *parole*. Traduciremos el primero por “voz” y el segundo por “palabra” [N. de la T.]. 3 Debemos aclarar un poco esta cita. En alemán, la voz *Wort* tiene dos plurales para un solo singular: *Wörter* y *Worte*. El vocablo *Wort-Wörter* significa voz/voces, término/ términos en su individualidad y pluralidad. El vocablo *Wort*, y su plural *Worte*, significa de modo más general el “decir” o lo “dicho”; en suma, lo que traducimos aquí por “palabra”. Esto quiere decir que los tres términos griegos que Heidegger enuncia aquí no son justamente “términos” individualizables, sino “palabras”, es decir, implican el registro ontológico de la esencia de la “palabra” y no el registro técnico-gramatical de la simple voz o término. Traducimos *Sprache* por “lenguaje” y *Zunge* por “lengua”, esta última propia de lo viviente, que no necesariamente es hablante, como Heidegger explicita enseguida. Como veremos, en los textos o cursos tardíos, la *Sprache* misma será “palabra”. 4 Heidegger, Martin, Parmenides, p. 104. 5 Heidegger, Martin, Introduction à la métaphysique, París: Gallimard, 1967, § 50, traducción de G. Kahn, que nosotros modificamos. El texto alemán corresponde al volumen 40 de la Gesamtausgabe (en adelante, GA) de las ediciones Klostermann. 6 La Introducción a la metafísica describe este proceso historial mostrando, primero, cómo se rompe la co-pertenencia de *logos* y *physis*. Pero no podemos insistir en este tema aquí. Éliane Escoubas, “Mythos, logos, epos son la palabra” (Heidegger), ARETÉ. Revista de Filosofía, 402-404, 2009, Vol XXI, tomo 2. 52 Diccionario interdisciplinar de Hermenéutica, Andrés Ortiz-Osés y Patxi Lanceros 5.a ed., revisada y ampliada, p.373.

riana del olvido, del ser y del sentido original de los conceptos que han pasado por los desgastes conceptuales, por fuerzas coactivas ajenas a la cultura y muy cercanas a un pensamiento industrial. En este aspecto también se puede comprender que a este pensamiento industrial ha estado muy de cerca el pensamiento financierista y económico, quienes apuestan al desarrollo alienador y cosificador de las masas y cuya justificación ha sido el supuesto “desarrollo de la humanidad”, modelo de pensamiento dado por este totalitarismo epistemológico desde la ilustración tecno-científica de la modernidad también ha conformado su contrapartida discursiva y contestataria las cuales no han sido domesticadas bajo esta visión vertical y absolutista como son: el criticismo, la escuela existencialista y la hermenéutica filosófica, pueden mostrar avances en el estudio y la reivindicación no sólo de las tradiciones sino también del avance de las *Geistwissenschaften* en tanto una visión más humanista y con valores ético-morales; sin embargo se encuentra un gran vacío en las investigaciones e instituciones artísticas, dada la importancia conceptual y cultural que nutre a todos los creadores de cultura.

Por estos motivos ha sido importante revalorar los conceptos que han marcado la diferencia entre ambos modelos de pensamiento, por lo que desde el *das selben* o mismidad de μῦθος (*mýthos*) y λόγος (*lógos*) en su revisión se presenta como una punta de lanza para reivindicar y recontextualizar la visión humanista planteada con antelación por lo que en el Diccionario interdisciplinario de Hermenéutica, en el apartado de Mito/Logos, realizado por Jon Baltza. Aunque, tal vez pueda parecer en sus inicios algo banal o provocar confusiones al marcar tanto la cercanía como las contradicciones de aquellos dos términos griegos: *mýthos* y *lógos*, han tenido que sufrir desde que aparecieran allá en los albores de la literatura griega arcaica: en Homero el término *mýthos* se emplea en el marco de «sentido de habilidad oratoria», opuesto a *érgon*⁵³ «destreza en acción» la misma oposición (en las formas correspondientes de dativo, *logōi* y *érgōi*) será el de «(lo que es) de palabra» y «(lo que es) de hecho».

Conviene resaltar, atendiendo a las escuetas pinceladas anteriores, un hecho concreto correspondiente a los usos de *mýthos* y *lógos* en el griego arcaico y aún en el clásico: ello es que ambos se utilizaban, bien que con sus respectivos —pero en ningún caso unilaterales— matices, en el sentido de «habla», «discurso», «palabra», «razón» y otras acepciones similares, cuyo trasfondo común es el lenguaje: es decir, el sentido profundo que ambos términos presentan es el de lenguaje, y todavía en Platón, se utilizan ambos, (*Fedón*, 60c, 61b) y *lógos* (*Fedón*, 60d) en el sentido de «fábula» (de donde nuestro «habla» o «fabla»), e incluso *diamythologéō* (derivado de *mýthos*) se utiliza en el mismo aspecto de *dialogízomai* (derivado de *lógos*) «conversar», «charlar»: así mismo, *mythéomai* presenta igual acepción: «charlar», «hablar», «conversar».

El sentido que ambos términos, *mýthos* y *lógos*, se transparentan es, así pues, el lenguaje común, el lenguaje corriente de la charla, la conversación, del razonamiento y del sentimiento: el lenguaje que es él mismo contradicción, correlación y oposición de elementos, el lenguaje que contradictoriamente nos descubre la propia contradicción que sustenta a la Realidad, que constituye la Realidad: ella misma, la Realidad es lingüística, es tanto lógica (*lógos*) como mítica (*mýthos*)⁵⁴

Con esto entramos a la interpretación del *lógos*, desocultado por Heidegger como un nuevo y diferente modo de comprender, y ya no como mero instrumento del racionalismo cartesiano. En este sentido es un gran giro, dado que las interpretaciones lógicas ya no son lo mismo desde entonces. Por otra parte, en las Cartas del humanismo nos dice: el lenguaje es la casa del ser; también en el modo interpretativo de su más insigne discípulo, quien menciona “El ser que puede ser comprendi-

53 Érgon / ἔργον, lo “hecho”, trabajo acabado, obra, acción, resultado. Emilio Lledó, *El concepto de poiesis en la filosofía griega: Heráclito-Sofistas-Platón* (México, Academia Mexicana de la Lengua, 2015), 156.

54 DIH, «Mito/logos».

do es lenguaje”⁵⁵, permitiendo de esta manera la vinculación de lo vivo, con la finitud misma a la que todo ser y cultura está expuesto.

También, se señala ya en la cita, la íntima vinculación entre razonamiento y sentimiento en el ἔργον (érgon) tanto como la acepción de destreza en acción como el de obra terminada (ya en los griegos existe por primera vez el concepto de obra pero sumados a los conceptos de *mýthos* y *lógos* es el decir y lo que es). *Mýthos*, ha sido un sinónimo en determinado periodo de la genealogía de los conceptos de origen griego, que en esta civilización se ha usado de modo banalizado o como moneda común en tanto *habladurías* y *escribidurías* sin que se logre entender su sentido originario.

Por otro lado, la palabra poesía -que habitualmente se usa en la adjetivación de las obras artísticas cuando se califica a una obra como poética, y que desde la época clásica ha sido una de las artes llamadas liberales en la forma de poesía- en sus orígenes tiene más cercanía a la objetivación escultórica que a la literaria (tal vez aún previa al concepto de *Téchne*). Ha variado del verbo ποιέω (poiéō) a *poiesis* y *poiema*, como se desarrollará en el segundo capítulo, por lo que cada capítulo tiene una relación biunívoca de interconexión sumatoria).

Por lo pronto, se seguirá escrutando en la dualidad *mýthos/lógos* que Baltza continua con la designación histórica bajo estos términos, que en su naturaleza es *das Selbe* (lo mismo), más no *das Gleiche* (lo idéntico), siguiendo este camino donde el lenguaje da el sentido en común. A la vez llega a formar un concepto que tautológicamente es comprensible por su relación, pero que se escinde en la moderna ciencia para ser uno el lenguaje de lo racional, el de las matemáticas, el de la lógica moderna etc., y por otro el del cuento, lo irreal, la fábula. Aunque resulta interesante un razonamiento que hace el mismo Heidegger sobre lo matemático (éste tendrá una conexión más adelante cuando revisemos el concepto de las *matematha*), en su cátedra de la universidad de Friburgo en el semestre de invierno del periodo 35-36:

Tomamos conocimiento de todo esto, lo aprendemos sin recurrir a las cosas, los números son lo matemático más conocido porque, en nuestro trato acostumbrado con las cosas, en nuestro calcular con ellas. A consecuencia de ello, lo matemático más usual se convierte en lo matemático por antonomasia. No obstante, su esencia no reside en el número como delimitación pura de la pura cantidad, sino a la inversa: sólo porque el número pertenece a tal esencia pertenece también a lo aprendible en el sentido de μάθησις.

Nuestra expresión de «lo matemático» tiene siempre este doble sentido; mientras en primer lugar, lo aprendible en el modo caracterizado y sólo en él; y, en segundo lugar, el modo mismo de aprender. Lo matemático es aquello abierto en las cosas en lo que ya nos movemos siempre y a partir de lo cual tenemos experiencia de ellas en general como cosas y como tales cosas. Lo matemático es aquella posición fundamental ante las cosas en relación con cómo nos son, necesitan ser y debe ser ya dadas. Lo matemático es por eso el presupuesto fundamental del saber de las cosas.⁵⁶

Por lo tanto, la complicación histórico-lingüística en los conceptos de la cultura griega no es de orden lineal, dado que en su tiempo, como se ha señalado con antelación, está llena de cambios y variaciones mientras era una lengua viva por lo que no se pueden tomar las palabras-concepto griegos como unidireccionales cayendo en el reduccionismo o el citacionismo banalizado de los grupos ideológicos posmodernos, sino que tiene que haber un conocimiento preciso del periodo y el autor que lo usa. Logrando de esta manera una comprensión más amplia y precisa de los horizontes de interpretación permitiendo así re-vitalizar la teoría-práctica y de la posibilidad de abrir nuevamente el campo de lo práctico-teorizador.

55 Hans-Georg Gadamer, *Verdad...* 567.

56 Martin Heidegger, *La pregunta por la cosa* ((España) Palamedes, 2009) 104.

¿En qué sentido más puede variar el significado de estos dos conceptos? Para ello, Jon Baltza contrapone a dos presocráticos, de los cuales quedan sólo fragmentos de su pensamiento mito-poético. Sin embargo, han sido fundamentales para el pensamiento de Sócrates, Platón y Aristóteles. En este caso aborda, por un lado, a Heráclito y, por el otro, a Parménides. En su análisis logra contraponer lo que para el pensamiento de la ilustración moderna se encasilla en el lenguaje de la lógica racional y el otro, el lenguaje mitológico. Así es como Baltza señala, citando primero a García Calvo:

«(...) *lógos*, a quien se llama por diversos mote “administrador de todo”, “divinidad”, “guerra”, “fuego inteligente”, común a todos los hombres y extraño para ellos generalmente, no es otra cosa que lenguaje (si el lenguaje puede mencionarse a sí mismo sin convertirse en otra cosa), y por tanto a la vez ordenación, por oposiciones y correlaciones, y a la vez actividad de habla lógica, razón racionante.»⁵⁷

A lo que dice posteriormente Baltza:

El *lógos*, el lenguaje, comienza por ser él mismo contradictorio (consigo mismo) [...] Este *lógos* se irá desplegando a lo largo del libro de Heráclito y, al desplegarse, irá desvelando a la vez los *mecanismos contradictorios* en los que la Realidad se sustenta, mecanismos que producen la Realidad: una sucinta declaración heraclítica, de la que justamente se servirá Parménides en su poema, señala bastante bien el carácter de la contradicción fundamental:

«todas las cosas, las mismas y no las mismas. Ser una Cosa y no serla, lo mismo es y no lo mismo.»
El eco de este fragmento heraclítico lo hallamos en el poema de Parménides...:

«Más luego de otra, a que ya mortales que no saben nada se tuercen, cabezas de a dos: que falta de tino en sus pechos les traza derecha la idea torcida; y van arrastrados, sordos y ciegos al par, pasmados, tropa indistinta, a quienes ser y no ser les da en sus leyes lo mismo y no lo mismo, y hay ruta de contravuelta de todo.» (5, 47-52; el final es eco de Heráclito, n.º 42 «No entienden cómo es que, difiriendo (consigo, se aviene) consigo mismo a ponerse de acuerdo: ajuste de contra vuelta, tal como de un arco y una lira.»)

Lo cual es parte del discurso que la Diosa ofrece a Parménides: «discurso» que corresponde al griego *mýthos* (en 3,35 y en 7,59): este discurso (*mýthos*) se nos muestra básicamente empeñado en negar la contradicción, o, mejor dicho, en afirmar desnudamente uno de los términos que en lógica heraclítica, se presenta como correlato contradictorio de su opuesto —y, por tanto, a la vez el mismo y no el mismo que él—[...] Claro que Parménides bien constata la contradicción, sólo que pretende de alguna forma escapar de ella: la contradicción, la vía de la contradicción es una de las vías que la Diosa le prohíbe

a Parménides, intentando con esta interdicción salvar la vía que ella escoge, («Y mención ya sola de vía/ queda la de que es»...) de la correlación (junción y disjunción) de los opuestos: pero naturalmente, ello es cosa harto imposible, pues que la contradicción no es vía ninguna que se pueda aceptar o rechazar, sino, en todo caso, constatar y no constatar: cree sin embargo la Diosa que la vía «de que es» se encuentra libre, por así decirlo, de la contradicción: pero —y esto parece no constatar la Diosa— la pretensión de un ES dicho de una vez por todas (concebido y sido), «nunca fue ni será, pues ahora es todo a la una» (7,63), se contradice con el tener que decirlo: esto es, el ensayo de colocar ese “ES” fuera de la temporalidad choca contradictoriamente con su aparición en un discurso (*mýthos*), que no puede sino mostrársenos *temporalmente*: con lo cual, también la pretensión de unicidad y de identidad consigo mismo (del ES) queda quebrada, pues ese ES, que en el orden de la eternidad es *idéntico a sí mismo* y único, se nos muestra, al hablar de él, como *múltiple* y, por lo tanto, diferente de sí mismo.

Pues bien, es en este contexto conformado por el *lógos* que habla por boca de Heráclito y el *mýthos* que profiere la diosa parmenídea donde se efectúa la inversión: pues, en efecto, lo que en la tradición filológico-científica (metafísica) se ha considerado como lógico, ajustado a *lógos* o razón, es precisamente el

mýthos parmenídeo, y lo que en la misma tradición se ha tildado de *mítico*, no ajustado a razón o *lógos*, sino desajustado conforme a un mito, erróneo, confuso y no-verdadero, es el *lógos* heraclitano⁵⁸.

Señalada la gran riqueza conceptual y lingüística, así como su vitalidad, podemos ver el potencial de estos conceptos. Esto conduce a la necesidad de replantear de nuevo los conceptos a partir de la alteridad de las tradiciones histórico-lingüísticas y del pensamiento, que tienen su forma más común en el habla y la escritura pero también en sus formas de expresión y creación, plástico-matérico, como es el caso particular de la escultura y sus tradiciones.

Ahora bien, siguiendo al mismo diccionario de hermenéutica, antes de pasar a nuestra segunda fuente, se plantea una interesante e importante interpretación del pensamiento platónico, el cual nos va a servir de puente con los dos conceptos *mýthos/lógos*:

Ya en Platón, con su progresiva distinción y fijación de dos órdenes (*kósmoi*) o lugares (*topoi*) mutuamente excluyentes, el uno inteligible (*noētos*) y el otro sensible (*aisthētos*), el primero eterno (no temporal) y el otro temporal (no-eterno: devenir) el primero idéntico a sí mismo (el orden de la identidad, de las ideas), el segundo copia o reflejo imperfecto —cambiante, múltiple, no idéntico a sí mismo—, la extremización y desvinculación en sí de los opuestos —orden del Ser y orden del no Ser— alcanza un grado suficientemente indicativo de lo que con A. Ortiz-Osés, podemos llamar des-implicación de los contrarios...: claro que tampoco a Platón le es ajena la contradicción que tal extremización supone: y, como ocurre —y seguirá ocurriendo siempre desde Platón— en el ámbito de la lógica conceptual-abstractiva, Platón recurrirá al *mýthos* como remedio —pero no como re-mediación— de lo contradictorio de su dialéctica identitaria: así, p.ej. en el *Timeo* nos presenta la mítica figura del *demiurgo*: éste se encuentra entre el mundo inteligible o visible —*horatós*: e.e. el mundo de las Ideas—, y el mundo sensible o invisible —*aorátos*: e.e. sin idea, sin forma, puro devenir impermanente—, y será el encargado, a la manera del artesano, de, contemplando las formas (Ideas), aplicar éstas a lo informe: más esta introducción del *mýthos* en la teoría que pretende desarrollarse al amparo del *lógos* —de un *logós* determinado— tiene al menos un doble efecto: por una parte como ha mostrado A. Ortiz-Osés, corresponde a una cierta mitología de corte indoeuropeo, en la que el centro —el medio, el entre— está ocupado estáticamente, siendo a su vez esta ocupación la encargada de expulsar los contrarios —los opuestos— a los opuestos mutuamente irreconciliables; y por otro lado, e íntimamente vinculado con lo anterior, la introducción del *mýthos* en el ámbito del *lógos* platónico —de la dialéctica platónica— pretende sugerir, platónicamente, que la dialéctica —la relativa superación de dos órdenes o mundos— se halla de hecho, en sí misma, exenta de todo *mýthos*: de nuevo pues, dos irreconciliables extremos: el *lógos* *racioentitativo* y el *mýthos* al que se acude en caso de penuria dialéctica.⁵⁹

El demiurgo como figura creadora es, como menciona Jon Baltza refiriéndose al *Timeo* de Platón, una comprensión cosmogónica, muy diferente a la teogonía creada por Homero y Hesíodo, mostrando parte de ese racionalismo de la llamada ilustración griega, que se desarrolla a partir del periodo clásico y muchas veces denominado como: el *siglo de Pericles*. Nominado así por la gran importancia histórica que tuvo ese siglo y que sirvió de hito cultural, desarrollado gracias a la gran visión, intelecto y capacidad como mandatario en el gobierno de la Polis griega de Atenas del propio Pericles.

En este periodo de esplendor intelectual es en el que se desarrolla el pensamiento socrático-platónico, por lo cual pudieron florecer a la par las artes y nacer propiamente la filosofía o metafísica como lo considera Heidegger, es así como esta nueva visión de la lucha entre *caos*= desorden y *cosmos*= orden tienen una nueva visión, que se asemeja mucho a la posterior visión cristiana, la cual va a tener mucha influencia por los neoplatónicos y sus interpretaciones que nos van a dar la asimilación del pensamiento griego principalmente por vía del pensamiento de Plotino:

58 DIH, «Mito/logos».

59 DIH, «Mito/logos».

La revolución neoplatónica tendrá una repercusión inmensa en las teorías del arte. Por una parte, por razones históricas que no desarrollaremos aquí, Afectará a la transmisión misma de los corpus aristotélicos y platónicos; por otra, condicionará durante mucho tiempo la lectura de los mismos. Además, ha ejercido una influencia profunda en las concepciones cristianas del arte.⁶⁰

Este demiurgo, sin embargo, dista de la visión cristiana en muchos aspectos como en el hecho de que no es una *creatio ex nihilo*, sino que es una especie de artesano que hace una creación a partir de lo ya dado. Como Baltza nos indica, es gracias al observar directamente en el mundo de las formas o de las ideas porque justamente se “encuentra entre el mundo inteligible o visible —*horatós*: el mundo de las Ideas—, y el mundo sensible o invisible —*aorátos*: sin idea, sin forma, puro devenir impermanente—, y será el encargado, a la manera del artesano, contemplando las formas (Ideas), aplicar éstas a lo informe” por lo que se puede entender claramente una inversión de la perspectiva platónica. El sentido de *horatós*, hace perfecta referencia a lo sensitivo y *ahoratos* a lo inmaterial o inteligible, por lo que entonces no es fácil de entender el sentido de lo que ve u observa dado que no son las manifestaciones concretas del mundo terrenal, sin embargo, es una especie de deidad que se encuentra en un punto intermedio y que crea a partir de lo que ve, entonces, ¿qué es lo que ve? Para tratar de entenderlo revisemos la definición del diccionario de filosofía que nos dice:

DEMIURGO (del griego, demiourgos, «artífice», «artesano»), deidad que da forma al mundo material a partir del caos preexistente. Platón introduce la figura del demiurgo en el Timeo. Debido a su perfecta bondad, el demiurgo desea comunicar esa bondad. Sirviéndose de las Formas como modelo, procede a conformar el caos inicial según la mejor imagen posible de esos arquetipos eternos e inmutables. El resultado es el mundo visible. Aunque el demiurgo es el dios más elevado y la mejor de las causas, no debería ser identificado con el dios del teísmo. Su estatus ontológico y axiológico es inferior al de las Formas mismas, especialmente a la Forma del Bien. También es limitado. El material del que se sirve no ha sido creado por él. Además, este material es desordenado e indeterminado, y así se resiste parcialmente a su orden racional.⁶¹

Referirse a lo inmaterial o a lo inteligible, ¿es fácil referirse a ello? Sin embargo, comprender la materia a la que se refieren es difícil de describir por medio de las palabras literales y del sentido naturalista, por lo que se recurre a los medios simbólicos para tratar de transcribir el sentido de εἶδος (*Eidos*) ya que esta sólo se podía percibir para Platón por la visión intelectual, en su sentido figurado y no literal; por lo que no se habla propiamente de una phúsis porque la teoría platónica de las ideas o de las formas hace referencia al “εἶδος, (“forma, aspecto; idea (εἰδέα)”⁶²) en oposición conceptual a la naturaleza que es tangible, pero ininteligible por los sentidos, como nos lo muestra Rastier, en la siguiente cita:

En el Cratilo (430e-432c) el nombre (*onoma*) es comparado a un retrato (*gramma*) o a una pintura de la cosa, antes de ser finalmente definido como una imagen (*eikon*); pero esta imagen no vale nunca lo que vale el original, y el lenguaje humano es siempre irremediamente imperfecto. El arte mismo es una representación icónica (*eikastikê*) por oposición a la representación fantasmática (*Fantastikê*).⁶³

En esta cita nos presenta el concepto de *eikon* como imagen matérica y por ende en oposición al εἶδος y aunque en dicha cita no se marca con precisión esta afirmación, en otra cita, dice: “Para la tradición platónica, la imagen material (*eikon*) es sólo la representación de una imagen inmaterial, la Idea (*Eidos*); de ahí que ella ocupe el tercer rango después de la verdad”.⁶⁴

60 François Rastier, *La creación artística. La imagen, el lenguaje y lo virtual*. (Madrid, Casimiro, 2017), 45.

61 Diccionario Akal de Filosofía, Robert Audi, Demiurgo.

62 Lledó, *El concepto...*, 155.

63 Rastier, *La creación...*, 62.

64 Rastier, *La creación...* 63.

Dada esta observación, es importante revisar el concepto de demiurgo. En el DRAE se define como: Del gr. **δημιουργός *dēmiourgós*** ‘creador’ 1. m. Fil. En la filosofía platónica, divinidad que crea y armoniza el universo⁶⁵. Sin embargo, esta palabra tenía matices que tienen más resonancia en la ontología del artista. Revisando su etimología tenemos que:

La palabra demiurgo viene del griego δημιουργός, compuesto de δῆμιος (*dēmios*), público, popular, perteneciente al pueblo y ἔργον (*ergon*), trabajo, propiamente “el que trabaja para el público”. Entonces, el demiurgo era alguien que trabajaba para el pueblo, o sea, para los demás (no para sí mismo). Dicho, en otros términos, el demiurgo es el artesano, el que vive de la creación de cosas materiales en vez de cultivar la tierra, apacentar el ganado o pescar en el mar (todas las actividades que en una economía primitiva, anterior al comercio, se desarrollan “para uno mismo”, por así decirlo, porque lo cultivado, lo apacentado o lo pescado se come, y lo manufacturado no).

Platón utiliza la palabra en dos sentidos. A la vez que excluye a los artistas incluye a los demiurgos, es decir, a los artesanos, dentro del proyecto de Ciudad Ideal que promueve en la “República”. Pero en su obra *Timeo*, Platón usa la palabra “demiurgo” también para referirse al supremo artesano que no creó el mundo sino que, a partir de la materia eterna, ordenó el caos primordial y lo transformó en el mundo conocido, del mismo modo que un artesano modela sus vasijas.⁶⁶

Lo anterior nos permite hacer coyuntura con el Platón de la República y retomar los conceptos de *mýthos* y *lógos*:

También en Platón — por mencionar un último ejemplo: pues toda su obra se encuentra transida de referencias mito-simbólicas—, la multicitada secuencia de la República, en la que el filósofo nos relata la alegoría de la cueva, revela su trasfondo mito-simbólico: lo *oscuro*, las sombras, el Mal —la cueva— enfrentado a lo claro, la luz, el Bien —el sol: representación de la Idea—, la ascensión dialéctica desde el reino de las sombras —lo infernal, lo confuso— hacia y hasta el reino de la claridad brillante —lo celeste, lo definido—: es también la ascensión del *mýthos* al *lógos* (ambos en sentido platónico-científico).⁶⁷

Es justamente a partir de Platón que se tiene una ruptura con la tradición poética de Homero y Hesíodo (aunque ya hay referencias de las diferencias que presentaba también Heráclito), al dar las bases junto con la lógica aristotélica, servirán el pensamiento logocentrista, entendido este en la acepción del racionalismo de la ilustración moderna, al menos es la tabla rasa que se ha transmitido canónicamente. Lo cual es cierto, hasta cierto punto, dado que el mismo Platón plantea una fórmula diferente y hasta rechaza en la República a los poetas. Es un cambio de paradigma o quizás la primer escuela crítica de sus propias tradiciones.

También es cierto que su estructura sigue teniendo las influencias del pensamiento arcaico, dado que, en los diálogos socráticos no se encarga de negar la existencia de los dioses del olimpo, sino de llevar a partir de las reflexiones dialécticas de pregunta y respuesta, a una cercanía al εἶδος (*eidos*). En el caso del libro séptimo de la república, el mismo Platón (desapareciendo la figura de Sócrates y por ende la estructura dialéctica) desarrolla la alegoría de la caverna, donde presenta una visión de la conciencia del ser que deja de ser alienado al quitarse las ataduras y poder ver la “realidad”, ya no sólo el reflejo de las sombras. Una estructura parecida se aprecia en el Zarathustra de Nietzsche, en su subir y bajar de las montañas. En ambos vemos un tipo de pensamiento de tipo mito-poético. Además, también Baltza, nos dice:

...pues bien, esto que nos presenta Platón es un esquema bien conocido en multitud de tradiciones míticas: por citar tan sólo alguno de los temas (profundamente investigado por C. G. Jung, p.ej., en *Símbolos de*

65 <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=demiurgo>.

66 <http://etimologiaspalomar.blogspot.mx/2013/08/demiurgo.html>,

67 DIH, «Mito/logos».

transformación) en que el esquema platónico se sustenta, podemos decir que lo que la ascensión dialéctica recubre es el conocido y arquetipal *viaje del héroe* desde el mundo de las sombras —lo inconsciente— al mundo de la luz —lo consciente—: sólo que el esquema platónico lo plantea como corresponde a la extremización —y mutua exclusión— de los opuestos que en las mitologías de corte indoeuropeo, como antes indicábamos, es habitual: y, de este modo, lo que en la dialéctica lógico-científica platónica se nos presenta como esquema lógico no es sino la recreación de un viejo *mito* indoeuropeo: la falsilla que al inicio de estas consideraciones reseñábamos, la Filosofía entendida como un progreso y salto cualitativo del Mito al Logos, es ella misma un mito bien constatado e investigado.⁶⁸

Desocultando, los múltiples sentidos del logos a través de una re-memorización, por encima de una *lectura* media, se puede constatar la importancia de la investigación histórico-lingüista, así como la reflexión filosófica y la apertura al análisis de los conceptos y visiones que se han dado dentro de la educación estandarizada, constituida a partir de la Ilustración que termina dominando y ocultando la vedad originaria para la cosificación del sujeto, es decir del ciudadano y así unificarlo como producto *pop* dentro de una *estética de la máquina*, como ha intentado la *globalización financiera* que ha implicado no sólo un intento de sustituir las diferencias culturales por la mecánica industrial en favor de los intereses expansionistas de un grupo de magnates multimillonarios, como es el caso de la firma Black Rock (el ejemplo mexicano, como ya lo ha mencionado el analista geopolítico Alfredo Jalife). Algunas familias del poder económico de los judíos han impulsado éstas políticas económicas⁶⁹ y en otros países han costado miles de vidas en el mundo, el caso más visible es el caso de la Franja de Gaza, en el impuesto territorio de Israel.

La usurpación de una supuesta democracia por los poderes facticos de la industria armamentista y el poder económico de los Estados Unidos, han permitido invadir incontables países en América y el resto del mundo, adueñarse del petróleo e imponiendo la cultura del consumismo, justificando sus intervenciones con flagrantes auto atentados, como los del 11 de septiembre, con lo que se permitieron no sólo faltar a la justicia internacional sino que invadieron y masacraron a toda una nación, como lo fue el caso de Irak, en busca de Osama Bin Laden (mismo que fue apoyado por E.U. durante la intervención rusa en dicho territorio). Las supuestas bombas biológicas y todo esto en provecho de la familia Bush quienes son dueños de empresas y fábricas de la industria armamentística; una economía que se ha mantenido por la creación, la fabricación y venta de armas, donde no les importa de qué lado estén los muertos. Como el escándalo que tuvieron con la única guerra que han perdido desde el inicio hasta su fin como ha sido la guerra de Vietnam, cuya verdad tras las fuertes críticas e investigaciones de la reducida prensa libre por coacción del mismo gobierno estadounidense, al informar de los documentos secretos extraídos de las oficinas de Watergate, dieron apertura a la destitución de Nixon.

Tras desvelar el fascismo oculto en la coacción de pueblos y países enteros tras la industria y la estética de la máquina, además de imposiciones educativas e ideológicas por las fuerzas económicas alienadoras e intervencionistas como es el caso del Banco Mundial, cuyas políticas han costado muchas luchas internas en las diversas naciones. Dentro de las imposiciones sociales de los mandatarios que subyugan a su pueblo a favor de los intereses extranjeros. Muestras de ello se dan en la actualidad de nuestras políticas: económica, geo-estratégicas, socio-culturales (educación, arte, ciencia). En el caso de la UNAM están los casos sangrientos de la masacre de estudiantes el 2 de

68 DIH, «Mito/logos».

69 El flamante embajador de Trump en Alemania, Richard Grenell, vituperó a Soros: “financiero globalista que trabaja para beneficiar a unos cuantos y no a la mayoría”. Comentó que la política de Soros “fracasó” ya que “está encaminada para las élites y no para la mayoría silenciosa” <<http://bit.ly/2HhzZG9>>. ¿Se referirá a los presuntos vínculos de Soros con la influyente banca Rothschild? Soros se ha expuesto demasiado en Europa por apoyar la migración masiva: ha sido acusado poreal primer de Hungría, Orban, de fomentar la migración para destruir Europa <http://goo.gl/agnZPe>>. Jalife, El (Des)or..., 234.

octubre de 1968, las múltiples huelgas, posteriores como han sido: 1994, por parte de los estudiantes de los 5 planteles de CCH por defender su plan de estudios y el pase automático o la larga Huelga de 1999, que acabó, después de 9 meses de atrincheramiento estudiantil, tras la irrupción de la entonces Policía Federal Preventiva (PFP).

La mañana del domingo 6 de febrero de 2000, donde “más de 2 mil agentes federales penetraron los cercos montados por el Consejo General de Huelga (CGH) de la Universidad Nacional Autónoma de México, que protestaba en contra de una pretendida modificación al Reglamento General de Pagos”.⁷⁰

El olvido y la alienación de los sucesos reducidos tras el paso del tiempo por el *lógos* como *ratio* y esta a su vez como razón instrumental ha presentado una serie de inhumanidades, imposiciones y por supuesto pérdida del sentido del ser humano. Por este motivo es importante revalorar las tradiciones en su sentido original y con ello poder pisar en un espacio firme de los conceptos sin caer en las habladurías impuestas por la denostación político-económico, posmoderna y re-pensar los procesos acaecidos en un continuo dialogo de lo propio y de la otredad, como lo plantea Gadamer en su propuesta de la universalidad hermenéutica, muchas veces tachada de conservadora por prejuicios o intereses ocultos para evitar el dialogo que implica la esencia de la hermenéutica filosófica, por lo que es parte de este trabajo rescatar ciertos caminos olvidados o tildados de áridos o simplemente tomados como superados por las políticas impuestas por el régimen neoliberal mediante la imposición de modelos educativos acrílicos en su forma estetizante o en sus *modus* coactivos y coercitivos del pensamiento crítico o del escarnio de los individuos y sus derechos humanos, sociales, culturales y educativos.

Ahora bien, retomando a Heidegger se ha mostrado el desarrollo conceptual que ha influenciado el pensamiento contemporáneo sobre el concepto *das selben* a partir de rastrear el camino de *mýthos* y *lógos*. Con el Diccionario Interdisciplinario de Hermenéutica se ha mostrado una de las dos visiones a exponer como resultado de la influencia sembrada por Heidegger, su gran renovación al pensamiento en la historia de la filosofía, del pensar y los conceptos en varias áreas del conocimiento, en general, se mostrará su aplicación y aporte a las artes plásticas y en particular a la escultura.

Conjuntamente, Gadamer nos plantea desde su conferencia de 1954 el doble origen del pensamiento moderno, del cual señala: “su rasgo esencial es Ilustración, pues comienza por el ánimo de pensar por uno mismo que hoy impulsa a la ciencia; tanto a la expansión ilimitada de las ciencias experimentales como el conjunto de las transformaciones de la vida humana en la época de la técnica”⁷¹. Por otra parte, está “la filosofía del idealismo alemán, la poesía romántica el descubrimiento del mundo histórico que acaeció en el Romanticismo, todos ellos se han mostrado, dentro del impulso ilustrado de la modernidad, como un movimiento contrario, vigente hasta hoy”⁷². Así es como tenemos opuestos, más al igual que Gadamer habría que reconocer la fuerza emancipatoria del mundo civilizado por lo que tanto el mundo anglosajón como el este comunista “están impregnados por el ideal de la Ilustración, por la fe en el progreso de la cultura bajo el dominio de la razón humana y el olvido de lo espiritual.”⁷³

Evidenciándose la tensión entre las fuerzas económico-industriales y la necesidad humana de expresar su cultura espiritual y que a final de cuentas también significaba la lucha de poderes facticos entre ella y el catolicismo:

70 <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2014/02/06/942444>,

71 Hans-Georg Gadamer, *Mito y Razón* (Barcelona, Paidós, 1993) 13.

72 Gadamer, *Mito...* 13.

73 Gadamer, *Mito...* 13.

Al lado, hay otra zona del mundo que está tan penetrada por la inmutabilidad de la medida y el orden natural que el pensamiento moderno no puede hacer tambalear esta convicción. Es el mudo latino que, formado por el catolicismo, sigue siendo un abogado perseverante del pensamiento iusnaturalista. Pero en Alemania, y desde ella, la Ilustración moderna se ha combinado con rasgos románticos y ha dado lugar a un resistente has de influencias, cuyos polos extremos son la Ilustración radical y la crítica romántica de la Ilustración.⁷⁴

Es en este punto donde el sentido de los conceptos toma una fuerte importancia ya que ha significado una denigración del *mýthos* pues al oponerlo a la racionalidad del mundo industrial en tanto *lógos* moderno, el mito resulta ser una mera fabula. Como señala Gadamer, para el pensamiento científico, es mitológico todo lo que no se puede verificar mediante experiencia metódica. De ahí la aparición de la palabra mito en los diccionarios europeos hasta inicios del siglo XIX y el uso de la palabra mitológico, desde el siglo XVIII. Remontándonos a esos momentos, se puede entender cómo surgen esas connotaciones peyorativas, al final como resultado de una lucha de poder ideológico que llega hasta nuestros días por el afán de los intereses facticos de los ilustrados y de la revolución tecno-científica.

Es así cómo se perdió el sentido original de *lógos* y, principalmente, del *mýthos*. Posteriormente diversas teorías partirían de esta interpretación para abordar el desarrollo de la cultura, en su planteamiento del mundo, de la ley y de la historia, etc.; relegando a otras tradiciones u otras maneras de ver el mundo a lo “primitivo”, fantástico o supersticioso como el caso de las diversas religiones como la católica en Occidente o por la afrenta a las diversas religiones orientales por parte del comunismo el cual muestra su maquinaria represiva y totalitaria más tangible en las diversas persecuciones a las diferentes creencias religiosas como son las daoistas y budistas.

Sin embargo esta ruptura que se da a partir de los intereses industriales e ilustrados cuya conformación se ha dado como se ha mostrado a partir de una deshumanización de lo ético y lo espiritual, por lo que se ha construido a partir de las hablaturías y las escribidurías una fuerte tensión entre el *mýthos* y el *lógos* por lo que de manera tecnocrática se han polarizado ambos conceptos, fragmentando de este modo la *Weltanschauung* en tanto cosmogonía y por ende el ser moderno se encuentra perdido en la *mundaneidad* de la que habla el propio Heidegger y a la que se ha denunciado como premoderna. Mas no hay que olvidar que esta fractura en las sociedades progresistas de la tercera ilustración le debe mucho a ese periodo en que convivían ambas concepciones en tanto espiritual y material, ideal y realista. Pero también de la relación paradigmática entre Oriente y Occidente de la cual ha tenido una gran vinculación y riqueza en sus interrelaciones cosmogónicas entre el pensamiento cíclico y el lineal de la historicidad moderna cuya influencia es indiscutiblemente directa del judeocristianismo.

La relación del cristianismo ha impuesto una fuerte influencia en el desarrollo de la cultura occidental pero también sus influencias sobre Oriente (como en sus inicios influyó Oriente a Occidente), tras la apertura de la antigua China, desde la invasión mongola liderada por Gengis Kan; la apertura comercial se abrió para permitir las relaciones interculturales donde el pensamiento mítico estaba íntimamente ligado en las formas religiosas dado que el Daoismo, el budismo y el confucianismo eran las tres religiones grosso modo que dominaban la cosmogonía de la China dinástica, así, los grandes exploradores del Oeste iban en búsqueda de los grandes materiales como la pólvora negra, la seda y muchas de las maravillas extraordinarias que eran sumamente apreciadas por los latinos y los anglosajones. Por otra parte, en Europa el conocimiento de las matemáticas por los árabes y el pensamiento histórico lineal rompía el sentido cíclico desarro-

llado por el pensamiento mítico que les precedió, tras la expansión del cristianismo aparece el tiempo lineal que sólo tendrá una conclusión después del apocalipsis, pero, cabe aclarar, que es a partir de este cambio de visión religiosa es como aparece el tiempo histórico lineal como señala Eliade:

Se encuentran algunas de estas imágenes apocalípticas del fin del mundo en las visiones escatológicas judeocristianas. Pero el judeocristianismo presenta una innovación capital. El fin del mundo será único, así como la cosmogonía ha sido única. El cosmos que reaparecerá después de la catástrofe será el mismo cosmos creado por Dios al principio del tiempo, pero purificado, regenerado y restaurado en su gloria primordial. Este Paraíso terrestre ya no se destruirá, ya no tendrá fin. El tiempo no es ya el tiempo circular del eterno retorno, sino un tiempo lineal e irreversible. Más aún: la escatología representa asimismo el triunfo de una historia sagrada. Así pues, el fin del mundo revelará el valor religioso de los actos humanos, y los hombres serán juzgados según actos. No se trata ya de una regeneración cósmica que implique asimismo la regeneración de la colectividad (o de la totalidad de la especie humana). Se trata de un juicio de selección: sólo los elegidos vivirán en una eterna beatitud. Los elegidos, los buenos, se salvarán por su fidelidad a una historia sagrada: en pugna con los poderes y las tentaciones de este mundo, permanecieron fieles al reino celeste.⁷⁵

Esta visión del cristianismo permitió por un momento la unificación de la espiritualidad religiosa al desterrar la periodicidad de las creencias cíclicas anuales, en la espera del día del juicio final. Así permitió la visión de una historia lineal, lo cual era todo un nuevo paradigma en el pensamiento humano. La caída en el historicismo, en el tiempo sin retorno y fundado en la “idea del entendimiento infinito (*intellectus infinitus*) para el que todo es (*Omnia simul*), aparece aquí como imagen original de la justicia histórica”⁷⁶. Como señala Eliade, permite re-pensar el valor del cristianismo, ya que no se puede entender el valor del actual sentido de la historia sin entender el valor de su génesis religiosa y su fundamento racional del fin de los tiempos, pues esto permitiría, como lo ha señalado también Eliade, sobrellevar la agonía que planteaba el tiempo lineal de la historia. Así la cristiandad rompía con las estructuras del pensamiento mítico del eterno retorno; planteaba también un regreso final y culminante de la historia a través de la redención del hombre en espera de la segunda llegada de Cristo y el regreso al paraíso perdido después del Apocalipsis.

Sin embargo, esta relación con la historia y la creciente racionalidad científica implicaría procesos y conceptos antinómicos de tal suerte que: “La nueva ciencia al servicio de la vieja iglesia: es demasiado claro que una relación como ésta no podía ser duradera y no cuesta imaginar lo que habría de suceder...”⁷⁷. Para la llegada de la segunda Ilustración, es decir, la Ilustración del siglo XVIII, la contraposición entre estas dos fuerzas ideológicas va a ser inexorable y por ende una lucha de poderes, que van a dar origen al ateísmo decimonónico, cuyas figuras más concretas son el positivismo y sus vertientes desarrolladas de las ciencias naturales, como el darwinismo.

Esto permite dar espacio a una observación más. Pese a la negación por parte del pensamiento racionalista originado a partir de la Ilustración dieciochesca, éste no ha perdido en su concepción del mundo la visión arquetípica ni la forma de comprender de la religión cristiana. Eso se puede observar básicamente en sus teorías, las cuales están sujetas a lo que se ha denominado subjetividad, por la imposibilidad de comprender la naturaleza misma. De hecho la supuesta lucha y dominio de la naturaleza, dada por la idea de progreso en el XIX, sólo ha traído consecuencias negativas en el medio ambiente, por lo que esta estructura de pensamiento y de desarrollo expansivo de la industria

75 Mircea Eliade, *Mito y Realidad*, (Barcelona, Kairos, 1999) 67-68.

76 Haciendo el análisis de Ranke, Gadamer desarrolla la concepción histórica del mundo en Ranke, lo cual va ligada a un profundo engarce desde lo teológico hasta el pensamiento moderno de su época dando como consecuencia un tramado de acercamiento y alejamiento con pensadores como son Droysen, Herder, Hegel y Dilthey. Gadamer, *Verdad...* 268.

77 Gadamer, *Verdad y...* 48.

ha generado ecocidios y muerte expresa al desbastar grandes zonas por sus recursos naturales y por las más sangrientas guerras, contrario a sus propuestas en búsqueda de la emancipación del hombre en una superación de las fuerzas de la naturaleza.

La visión arquetípica del eterno retorno, aún en la ciencia que pretendía liberarse de toda idea teológica o como lo denostaban: mítica. Sólo logró retornar sus modelos evolucionistas a los modelos cíclicos del pensamiento mítico. Esto se proyecta en la constante búsqueda del origen de las cosas, del ser humano y del universo a partir de la racionalidad. Por ejemplo, se pretende olvidar o sustituir un origen divino, pero siempre se remiten a una figura mítica sobre el origen, por ejemplo, en la teoría del origen del universo. Los científicos, con instrumentos tecnológicos de gran capacidad y exactitud han observado el universo y han planteado que está en expansión como de manera sucinta nos explica el astrónomo Rodríguez en un libro realizado para la divulgación del conocimiento astronómico:

Varios de los físicos y matemáticos más destacados de los años treinta como el abante George Lamaitre, dedicaron gran parte de su tiempo a la elaboración de modelos matemáticos que explicaran por qué se expande el Universo. La mayoría de los modelos coinciden en la necesidad de una explosión en el pasado remoto. Llegar a esta conclusión no es difícil.

Si echamos imaginariamente a andar el tiempo en reversa, encontramos que, como las galaxias se alejan entre sí, en el pasado estaban más cercanas. Si continuamos echando a andar el tiempo para atrás, alcanzamos un momento en que las galaxias, hoy tan separadas, comenzarían a tocarse. Finalmente llegaríamos a un momento en que toda la masa del Universo se encontraría concentrada en un volumen relativamente pequeño [...] Fue de aquel núcleo primigenio que el Universo se originó hace 15 mil millones de años en una violenta explosión. El gas, originalmente muy caliente y homogéneo, fue expandiéndose velozmente. Poco a poco fue enfriándose y de él fueron formándose grumos de gigantescas proporciones. Debido a la atracción gravitacional, estos grumos de gas fueron contrayéndose para formar las galaxias. Este proceso de formación de las galaxias concluyó cinco mil millones de años después de la Gran Explosión. Una vez formadas las galaxias, entre ellas la nuestra, se inició en cada una el proceso de subdivisión que lleva a la formación de soles individuales. Es conveniente señalar que la historia del Universo incluye cuatro momentos muy importantes para nosotros [...] ¿Se expandirá el Universo por siempre? Su expansión depende de la cantidad de masa que contiene. La fuerza de atracción gravitacional entre las galaxias produce una desaceleración de la expansión. Sin embargo, si la masa del Universo está formada por las galaxias, la fuerza de atracción gravitacional nunca podrá detener la expansión y evolucionaremos hacia un universo cada vez más vacío. Por otra parte, si existiera una gran cantidad de materia invisible en el Universo, la atracción gravitacional ganaría la batalla y en el futuro lejano la expansión se detendría y de hecho comenzaría el Universo a contraerse.⁷⁸

La ciencia ha nacido de la conciencia y las necesidades del hombre, pero también de la espiritualidad por lo que se ha nutrido de ella en sus concepciones y arquetipos o, más bien, la ciencia es la construcción humana que interpreta los fenómenos visibles e invisibles, con sus ideales de verdad objetiva, los cuales no son necesariamente falsos ni necesariamente verdaderos, son lo que en el proceso de la historia podemos comprender conforme a las ideologías y reflexiones que nos nutren desde la conciencia hasta la inconciencia cultural. Sin embargo, es la razón humana de la *dynamis* en cuanto a su potencialidad o posibilidad de llegar a ser, *energeia* en su acción, de hacer posible, que una *entelecheia* que posibilite la modificación de las formas inteligibles o el modo de concebir los fenómenos no visibles.

Justamente en este punto es donde el método científico y la razón científica, se han vuelto dogmáticos y se ha hecho una separación entre las ciencias naturales y las ciencias del espíritu, dado que sólo la verificabilidad de los fenómenos hace válido el estudio de un determinado "objeto de

estudio”, dejando lo demás dentro de lo que llaman “mito”. Por lo que sólo se llega a la *veritas* en contraposición de lo falso por medio de la comprobación categórica y subsumida a la relatividad de lo hipotético. Esto debido a la ruptura con el pensamiento de un saber absoluto y original, lo que ha dado como resultado, por una parte, la llamada objetividad y la racionalidad instrumental del método científico, el cual se ha vuelto dogmático y absolutista, sustituyendo en su posición legisladora a las instituciones religiosas; pero, por otra parte, se sabe adolecer de una verdad absoluta e irrefutable, por lo que aun lo que nos dicta, puede ser falso, cuestionado y superable.

Esto se revela por el filósofo de la ciencia Thomas Kuhn cuando nos habla de la ciencia normal y la ciencia revolucionaria en el cambio de paradigma⁷⁹. Por lo que ahora la ciencia está absorta en un constante cambio de sentido y de intereses ya que, al igual que el arte, no son desarrollados ni poseen autonomía absoluta y lamentablemente -o quizás afortunadamente- los procesos e ideologías son determinados por intereses aleatorios, del devenir y las necesidades. No obstante, estos intereses deben ser reflexionados, de lo contrario se cae en los dominios más oscuros de la ciega ideología cuyos efectos prácticos y contemporáneos en la comprensión de los fenómenos sociales conducen a la invención de la llamada posverdad, tal como lo muestra los atentados contra la humanidad, por vía de la misma industria tecnológica, por eso:

“desencantamiento de la realidad, sería la dirección única de la historia sólo si la razón desencantada fuera dueña de sí misma y se realizara en una absoluta posesión de sí. Pero lo que vemos es la dependencia efectiva de la razón del poder económico, social, estatal. La idea de una razón absoluta es una ilusión”.⁸⁰

Al caer en la ilusión de la razón emancipadora en la forma de ciencia moderna, sus implicaciones se pueden valorar desde diversos puntos de vista, sin embargo, es aquí donde en sentido lato se encuentra transformada en ideología o en su contrapartida tradicional, la coyuntura base de la fuerza espiritual del cristianismo, es decir la fe y por ende una vinculación inherente entre *mýthos* y *lógos*:

Lo que la razón conoce como verdadero, debe ser siempre verdadero. Así que la razón debe poder ser siempre la que conozca lo verdadero. Pero en verdad, la razón no está presente ni disponible cada vez que quiere ser consciente de sí misma, es decir, cada vez que quiere ser consciente de la racionalidad de algo. Se experimenta en algo sin ser dueña previamente de lo que en ello hay de racional. Su auto posibilitación, está siempre referida a algo que no le pertenece a ella misma, sino que le acaece y, en esa medida, ella es sólo respuesta, como aquellas otras fueron respuestas míticas. También ella es siempre interpretación de una fe, no necesariamente de la fe de una tradición religiosa o de la de un tesoro de mitos extraídos de la tradición poética. Todo el saber que la vida histórica tiene de sí misma surge de la vida que tiene fe en sí misma, cuya racionalización es ese saber.⁸¹

Trastocado el concepto de razón desde su aparición como consecuencia del *lógos* pasando a ser la lógica, pero no autoconsciente de la racionalidad de lo verdadero y como también señala Gadamer en la multiplicidad busca el sentido:

De ahí que la serie de los números sea el modelo del ser racional, del *ens rationis*. En la lógica tradicional la razón es la facultad de deducir, es decir, la capacidad de adquirir conocimientos a partir de conceptos puros sin el auxilio de experiencia nueva. El rasgo esencial común que se perfila en todas estas definiciones conceptuales de «razón» es que hay razón allí donde el pensamiento está cabe sí mismo, en el uso matemático y lógico y también en la agrupación de lo diverso bajo la unidad de un principio.⁸²

79 Ver *Las estructuras de las revoluciones científicas y el capítulo II. LA CIENCIA NORMAL*. Ana Rosa Pérez Ransanz, Kuhn y el *cam-bio científico* (México, Fondo de Cultura Económica, 1999).

80 Gadamer, Mito y... 20.

81 Gadamer, Mito y... 20-21.

82 Gadamer, Mito y..., 19.

Por lo que el concepto de razón lógico-matemático estaba bañado en sus orígenes grecolatinos de esa dualidad de lo eterno e inalienable del *mýthos-lógos*, características que fue perdiendo a través de la lucha ideológica de la Ilustración con la Iglesia católica, dando como resultado la pérdida del sentido de llegar a una entidad absoluta y verdadera, completamente irrefutable. Siendo así tampoco se puede pensar en la razón moderna como una construcción que se piense como abarcante de toda verdad o del sentido unidireccional de la misma, dejando los conceptos y principios a lo demostrativo, pero sujeto a la caducidad de los paradigmas científicos. Esto lo deja también en el abismo de la unidireccionalidad y muchas veces en la recaída del relativismo funcional tecno-industrial que se deslinda, al igual que lo hace el arte, de la regulación ético-moral en sus avances tecnológicos, por una parte; por la otra parte, cae en la vacuidad del sin sentido espiritual, en miras de la religión tecnocrática del ateísmo científicista cuya fe recae en sí mismo en una voluntad de dominio, donde se puede cuestionar lo siguiente de la problemática existencial del hombre moderno en la sociedad industrial:

(...) el carácter único de la situación actual es, a mi parecer, que incluso la pregunta por el sentido de la religión llega a perder su objeto si un número cada vez mayor de hombres viven efectivamente sin religión. El ateísmo de la indiferencia ya no conoce la pregunta religiosa. ¿Ha llegado el final de la ilusión? ¿O la ilusión consiste justamente en creer que se puede dar justamente vida humana sin religión?⁸³

Es preciso aclarar que una sociedad laica no implica ni la negación de lo espiritual ni la negación de lo religioso, por lo que siempre en las artes tradicionales es común hacer mención de lo *espiritual en el arte*, como titulara a uno de sus libros el mismo Kandinsky; pero se puede ver claramente la vinculación de lo espiritual en las obras de los antiguos maestros. Como también señala Gadamer, acaso no hemos caído en una nueva ilusión; la ilusión de lo pragmático, objetivo y de lo efímero, donde se ha perdido esa relación con lo espiritual y lo divino y por lo mismo se ha olvidado o des-terrado esa visión propia de lo humano, como señala Antonio Beristain, en su prólogo al libro *Kunst und der Raum*, texto de Heidegger que en el original estuvo acompañado por ilustraciones de Chillida. En el caso de la obra del Vasco Chillida nos dice:

(...) habla de “la creación de lugares libres, en los que el destino del hombre habitante se vuelve hacia lo sagrado”..., de “lugares en los que un Dios se deja ver... en los que la aparición de la divinidad se demora largo tiempo”

De modo semejante, quien se acerca y se demora junto a los denostierras *Peines del viento*, experimente esta vuelta hacia lo sagrado, este dejarse ver de la divinidad esta presencia de los dioses... Lo mismo puede decirse de muchas otras creaciones de Chillida.

No pocos especialistas constatan esta preferencia religiosa con su connatural obscuridad. Pero en mi opinión, este tema no ha sido objeto todavía del estudio científico (artístico y teológico) que merece [...] He leído todo lo que ha llegado a mis manos, en diversos idiomas sobre Eduardo Chillida, pero no he encontrado estudio alguno, exclusivamente consagrado al aspecto religioso. Ningún teólogo, que yo sepa ha escrito sobre esto con la profundidad debida.

La mayoría de los comentaristas de Chillida hablan muy brevemente de su problemática religiosa: pero, en mi opinión, no se le conceden la importancia ni la extensión que sería deseable.⁸⁴

Como se ha visto, aun en la obra de escultores modernos consagrados hay un ápice de misterio que permea lo religioso y lo espiritual, al representar lo intangible y lo íntimo, es decir, la expresión

83 Gadamer, Mito y..., 55.

84 Martin Heidegger, Eduardo Chillida, El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX, (San Sebastián, Universidad del País Vasco, 1992) 8.

del pensamiento mítico que encuentra en la materia y en el espacio un camino hacia el origen, como problemática fundamental del ser propio y de su alteridad.

El pensamiento no es unidireccional ni meramente sígnico, está lleno de discursos ajenos a las imposiciones del pensamiento racional industrial. Es por este motivo que el regreso a los orígenes de las palabras ilumina y rectifican el sentido perdido. Para aclarar la sentencia de lo que se entiende por origen en este contexto tenemos lo que en voz de Heidegger significa:

ORIGEN significa aquí aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y cómo es. Lo que es algo, cómo es, lo llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia. El origen de la obra de arte interroga por la fuente de su esencia.⁸⁵

Por tanto, las relaciones entre *lógos* y *mýthos* poseen las características necesarias para rastrear el sentido originario del hombre, a partir de esenciar su significado tautológicamente originario. Por otra parte, ese sentido ontológico y genealógico permite revelar lo olvidado o en sentido heideggeriano, *Andenken* (rememorar) lo cual se representa en forma objetiva en su presencia humana, es decir, en el *Da-sein*, al *estar siendo* y por lo tanto se comprende que es un esenciar de la obra de arte.

Tanto el *mýthos* como el *lógos* retoman su naturaleza y su sentido originario de la potencia creadora y se convierten ya no en subjetividad ni en mera razón instrumental, sino en fuerza vital. Es una de las grandes aportaciones de Gadamer al hacer comprensible la superación de la interpretación subjetiva del sujeto. Asimismo, hay que partir ahora de lo que también nos señala Gadamer al fundamentar las aportaciones de las ciencias del espíritu, equilibrando su valor con las ciencias naturales en cuanto a sus aportaciones y conocimientos hacia la humanidad, frente a los conceptos en el ámbito teológico del *mýthos* respecto a su validez correspondiente al *lógos*. En esta biunivocidad se da la diferencia conceptual que se había planteado con antelación en la construcción de la semiosis conceptual de lo originario, en las palabras del griego antiguo y que en esta dicotomía permite hacer una revisión sobre la actualidad. Como señala Gadamer:

(...) De modo que, en resumidas cuentas, hay que plantear la cuestión de si tal vez, usamos conceptos inadecuados cuando, en relación con la religión, partimos del saber de la ciencia y planteamos a las religiones la cuestión de hasta qué punto sus certezas corresponden a una «auténtica» fe que, sin embargo, siempre debe quedar como científicamente indemostrable.

Esta duda nos invita a retroceder, por detrás de la oposición conceptual entre fe y saber, a la vieja oposición entre mito y logos. Parece que mito y logos se concilian mejor uno con el otro, incluso uno complementa al otro. El concepto de mito procedente de la Antigüedad está indisolublemente unido al concepto de lo divino. El mito cuenta acerca de lo divino. Pero de éste sólo cuenta. Son historias de dioses o historias de dioses y hombres, que muestran la dimensión de lo divino. Es así evidente, y probablemente no limitado a la Antigüedad griega, que lo narrado de tales historias no es objeto de un conocimiento propio, de un tener-por-verdadero o de una fe de la que no se puede dudar. Es algo así como una memoria viva que se refiere inmediatamente a la memoria histórica de las dinastías, de los pueblos y de las ciudades, de los

lugares y de las comarcas. El tránsito de lo histórico a lo mítico es fluido y fluidas son también las historias mismas, que exhalan continuamente un poder de invención poética casi sin límites, igual que ocurre con el cuentacuentos genial que todos conocemos. Pero es seguro que los dioses de los que se cuenta en esos mitos son los conocidos del mundo.

Cierto es que la relación entre mito y logos no está completamente exenta de tensión. Un mito es siempre sólo creíble y no «verdadero». Pero la credibilidad de un mito no es la mera verosimilitud, que carece de la

certeza segura, sino que tiene su propia riqueza en sí misma, a saber: la apariencia de lo verdadero, eso similar de la parábola en que aparece lo verdadero. Naturalmente, lo verdadero no es entonces la historia narrada misma, que puede ser contada de distintos modos, sino lo que aparece en ella; lo verdadero no es simplemente lo referido, que siempre estaría sometido a verificación, sino lo hecho presente en ello.⁸⁶

Regresando y retomando a los maestros del lenguaje, se revalida la importancia de los estudios lingüísticos y de la filosofía clásica, en la revisión contemporánea; asimismo, se constata lo que ya había mencionado Salvatore Settis al señalar que la pérdida de lo clásico en el aprendizaje y la enseñanza hace que en la actualidad se llegue a un ensalzamiento de lo clásico por estar fuera del contacto de lo cotidiano, lo que parece ser parte de la decadencia en la calidad o nivel intelectual y académico, así como de las cada vez más paupérrimas exigencias del nivel lingüístico en las competencias y gustos de la sociedad y el abrumador desplazamiento corrosivo en detrimento del estándar lingüístico.

Retomar los conceptos destruidos, es decir, regresar a través de la historia y comprender el sentido originario, permite iluminar el camino oscurecido, por el exceso de luz o como dijera Heráclito: “El surgir da su favor al ocultarse”⁸⁷ por lo que como señala Heidegger, Heráclito, recibe el sobrenombre de Σκοτεινός (*skoteinós*) el oscuro, aún en tiempos en que sus escritos se encontraban completos, dado que aún para pensadores como Cicerón o Hegel, el sentido de sus pensamientos eran contradictorios, sin embargo esta dificultad de comprender a un autor contradictorio y oscuro como ha sido el propio Heráclito se da a medida que se acerca uno al pensamiento del arché por vía de Gadamer y Heidegger se des-oculta y que a la postre también permite un ocultamiento de esa brecha arrancada por los procesos ilustrados e industrializadores, por lo que se hace comprensible ese velo pernicioso y hasta cierto grado inocuar para el sentido del ser, por lo que ya las frases el ser que puede ser comprendido es lenguaje o el lenguaje es la casa del ser permiten entender la otra cara de la medalla del lógos como lenguaje y no sólo como razón, por tanto ocultando y des-ocultando en el sentido de ἀλήθεια⁸⁸ (*Aletheia*), por lo que la semiosis de la verdad no cae en la verificabilidad de los empiristas o de la fenomenología inglesa y se abre el horizonte a esos campos de lo esencialmente necesario para el ser en su comprensión horizontal como también señala Heidegger sobre la verdad que oculta-desoculta en el inicio:

Verdad es desocultante ocultación. De este modo es en sí al mismo tiempo como claro el extravío y el desconcierto; pues desocultación puede ofrecerse a partir de sí y para sí y dejar a un lado la ocultación como lo otro superado.

La desocultación es entonces en sí un camino, que aleja de la ocultación y en ello se muestra ya, en tal “fuera de”, el extravío que en esencia intriga y presta lo abierto a la intriga. De igual modo la ocultación, tomada en sí, puede indicar un camino, que aleje de la desocultación.

Verdades esencialmente, como desocultante ocultación, cada vez el extravío [...] La desocultación Ἀλήθεια como ser es el esenciarse del presenciarse de lo abierto, en cuya apertura la presencia misma se presencia.

86 Gadamer, Mito y... 63-64.

87 Martin Heidegger, *Heráclito* (Buenos Aires, El Hilo de Ariadna, 2012), 132.

88 Ser-verdadero (verdad) quiere decir ser-descubridor. ¿Pero no es ésta una definición extremadamente arbitraria de la verdad? Con determinaciones conceptuales tan forzadas claro está que puede lograrse eliminar del concepto de verdad la idea de concordancia. Este dudoso logro ¿no tendrá que pagarse reduciendo a nada la antigua y «buena» tradición? Pero la definición aparentemente *arbitraria* sólo contiene la *necesaria* interpretación de lo que la más remota tradición de la filosofía antigua ya barrantó en sus orígenes y comprendió al mismo tiempo de un modo prefenomenológico. El ser-verdadero del λόγος en cuanto ἀπόφανσις es el ἀλήθειν en el modo del ἀποφαίνεσθαι: un hacer ver al ente en su desocultación (en su estar al descubierto), sacándolo fuera del ocultamiento, la ἀλήθεια, que en los textos arriba citados es identificada por Aristóteles con πρᾶγμα y los Φαινόμενα, significa las «cosas mismas», aquello que se muestra, *el ente en el cómo de su estar al descubierto*. ¿Y será acaso un azar el hecho de que en uno de los fragmentos de Heráclito —los documentos filosóficos *más antiguos* que tratan explícitamente del λόγος— trasluzca el fenómeno de la verdad recién expuesto, es decir, la verdad en el sentido del estar descubierto (no-ocultación)? Al λόγος y a aquel que lo dice y comprende, Heráclito contraponen los que carecen de comprensión. El λόγος es Φράζον ὅκως ἔχει, dice cómo se comporta el ente. En cambio, para los que no comprenden, queda oculto λανθάνει, lo que hacen; ἐπιλανθάνονται, ellos olvidan, es decir, vuelve a hundírseles en el ocultamiento. Por consiguiente, al λόγος le es inherente la no-ocultación de ἀλήθεια. La traducción de este vocablo por la palabra «verdad» y, sobre todo, las determinaciones conceptuales teóricas de esta expresión, encubren el sentido de la comprensión prefilosófica que subyacía para los griegos «como cosa obvia» en el uso del término ἀλήθεια. Heidegger, *Ser y...*, 236.

La desocultación es más inicial pero también más ocultante y por ello más oculta que el presenciarse.

El presenciarse es más inicial (como surgimiento y retrocesos) que la presencia.

La presencia es más inicial que la estabilidad.

La estabilidad es más inicial que la objetividad.

La objetividad es más inicial que la mera seguridad.

Sólo que esto inicial (como ser) está hace mucho tiempo en progreso desde el primer comienzo y no puede por cierto negarlo⁸⁹.

Para ser más claro el cambio de sentido del *λόγος* (lógos) comprendido por Heidegger en su interpretación de este como lenguaje se tiene en el ensayo del creador de la filosofía hermenéutica -escrito y publicados cuando Gadamer tenía 92 años-. En él señala el sentido del *λόγος* (lógos) como lenguaje y no como *ratio* (razón), en el sentido de verdad originaria, es decir como desocultación. Así Gadamer narra un momento de gran iluminación interpretativa de parte de su mentor quien por primera vez le da un viraje al sentido de un concepto como es el lógos de los textos aristotélicos, con lo cual da un giro radical a las interpretaciones usuales, desde la misma tradición. De tal modo describe lo siguiente:

Para ser más claro el cambio de sentido del *λόγος* (lógos) comprendido por Heidegger en su interpretación de este como *lenguaje* se tiene en el ensayo del creador de la filosofía hermenéutica -escrito y publicados cuando Gadamer tenía 92 años-. En él señala el sentido del *λόγος* (lógos) como lenguaje y no como *ratio* (razón), en el sentido de *verdad originaria*, es decir como desocultación. Así Gadamer narra un momento de gran iluminación interpretativa de parte de su mentor quien por primera vez le da un viraje al sentido de un concepto como es el *lógos* de los textos aristotélicos, con lo cual da un giro radical a las interpretaciones usuales, desde la misma tradición. De tal modo describe lo siguiente:

Ya desde mi juventud me ha sorprendido que, a pesar de Humboldt y del gran desarrollo de las ciencias del lenguaje, el tema del lenguaje apenas ha penetrado en la conciencia filosófica. Cuando, gracias a Heidegger, aprendí a leer a Aristóteles, vi para estupor mío que la clásica definición del hombre no es «animal racional» (*animal rationale*) sino «ser que tiene lenguaje». Con ello es posible acceder de un modo nuevo a todo el trabajo conceptual de la filosofía aristotélica. Esto tuvo como resultado que, gracias a la fuerza lingüística de Heidegger, vivificada por medio de la intuición, pudo aparecer precisamente Aristóteles como el primer fenomenólogo antes de Husserl.⁹⁰

Ahora se ha completado a través de un largo análisis el sentido original de *mýthos* y *lógos* con su fuerza constructora se ha *des-ocultado*, por lo que se ha vuelto manifiesto y se hace posible la utilización de estos conceptos en un camino más emancipador en los horizontes de posibilidad. Sin embargo, ¿cuál es la dirección a la que se debe llevar esta genealogía? En primer lugar, la sentencia de interpretar mejor estos conceptos base; en segundo lugar, ampliar la visión de las Ciencias del Espíritu y a la par concebir a las ciencias naturales, al conocimiento lógico-matemático, como cercanas a la *Bildung* del *sculptor*; en tercer lugar, desarrollar el sentido profundo de la piedra como fundamento de la escultura, para ello se desarrollará de manera sucinta la comprensión de los dos primeros puntos dado que están íntimamente ligados.

No es posible entender la naturaleza y el espíritu del hombre en su finitud sin comprender sus tradiciones. En particular del lenguaje que se hace partícipe y conforme a lo que logra entrar en

89 Martin Heidegger, *Sobre el comienzo* (Buenos Aires, Biblos, 2007), 64-65.

90 Gadamer, *Mito y...73*.

diálogo con su alteridad, al designar el sentido del ser y de las cosas; pero principalmente por constituir el sentido de la visión del mundo y de la posibilidad creadora, en sus manifestaciones técnico-científicas, históricas, poéticas; con lo que se forma un horizonte de pensamiento multidimensional de lo plástico-escultórico-tradicional. Mas este desarrollo epistemológico-vitalista no tendría valor de lenguaje si quedara cifrado y encriptado en mero discurso informativo o estructuralista del hombre aislado en la construcción de meros signos mecanicistas; su valor está en la posibilidad de conformar las bases de una *Bildung* que propicie un verdadero lenguaje tal como es entendido por Gadamer: *el lenguaje no nace con una primera palabra ni con una segunda, sino en la medida en que podemos entendernos con el otro, de dar sentido a lo dicho, por lo tanto en la conversación, en el dialogo que nos acerca con lo otro.*

In illo Tempore: la creación del hombre, del mundo y del cosmos; relación directa de la ontología en la *arché*, plantea el sentido cosmogónico de toda sociedad, aun de sociedades tan alienadas como las modernas sociedades industriales -con novedades vacías, pero, con anhelos de superar la linealidad de la historia y de tener un sentido en las cosas que se hacen-.

El tiempo mítico es el tiempo que narra lo inconmensurable y muestra cómo los seres divinos crearon o armonizaron el cosmos, enseñaron la ciencia y las artes a los hombres. En México las culturas precolombinas, llenas de grandes leyendas y de grandes misterios tecnológicos, nos heredaron grandes relatos cosmogónicos que fundaban el sentido de su civilización, en una *arché* sumamente basta y rica en elementos *in illo tempore* que convivían armoniosamente con sus construcciones empíricas y científicas como es el caso de la leyenda del quinto sol que se refleja en sus creaciones arquitectónicas, arte y astronomía que dan muestra de la gran fuerza creadora que subyace en ese dialogo de lo que los griegos llamaran *mýthos* y como consecuencia tendrá efectividad en o con el *lógos*.

La comprensión de la cosmología es la aplicación de la realidad *in illo tempore*, es decir, de cómo ha fraguado la aparición del orden sobre el caos. Asimilando la existencia misma y la creación (en este caso es vista desde la perspectiva de las artes plásticas). Por lo que la cosmogonía tiene un papel fundamental en todo proceso creador, ya sea *creatio ex nihilo* o *creatio ex materia*, es decir la creación a partir de la nada o la creación de lo ya existente por algunos elementos o seres divinos pre-existentes. En este sentido y como se ha desarrollado aún la ciencia tiene reminiscencias de este carácter, al categorizar dentro de la formación pétreo la conformación de rocas dadas por otras previamente formadas. Es el caso de las rocas preformadas de la petrogénesis, lo cual también muestra la influencia de la *arché* en la tradición científica. De igual forma, el sentido de la cosmogonía tiene un fundamento arquetípico propio de la *arché*:

Si mediante el acto de la creación se cumple el paso de lo no manifiesto a lo manifiesto o, hablando en términos cosmológicos, del caos al cosmos; si la creación, en toda la extensión de su objeto, se efectuó a partir de un «centro»; si, en consecuencia, todas las variedades del ser, de lo inanimado a lo viviente, sólo pueden alcanzar la existencia en un área sagrada por excelencia, entonces se aclaran maravillosamente para nosotros el simbolismo de las ciudades sagradas («centros del mundo») las teorías geománticas que presiden la fundación de las ciudades, las concepciones que justifican los ritos de su construcción. Al estudio de esos ritos de construcción y de las teorías que ellos implican hemos consagrado una obra anterior... Sólo recordaremos dos proposiciones importantes:

1ª, toda creación repite el acto cosmogónico por excelencia: la creación del mundo;

2ª, en consecuencia, todo lo fundado lo es en el centro del mundo (puesto que, como sabemos, la creación misma se efectuó a partir de un centro).⁹¹

Bajo la anterior cita, tenemos el fundamento ontológico de la creación, expresión de un *acto cosmogónico*, por lo que la base de la creación plástica, y de la *sculpere* misma, hace referencia a un asunto poco tratado, porque siempre está dado como sobreentendido (como parte de una lectura media). En el caso de esta investigación, es menester el desarrollo de la *Bildung* del escultor y por eso es preciso desarrollar el marco en el que se inscribe el proceso ontológico de la creación, desde lo *no manifiesto* a lo *manifiesto*; es decir de la idea-concepto a la obra del *sculptor*. Por ello se ha hecho la previa revisión del *mýthos* en conexión con el *lógos*. El *μῦθος* (*mýthos*), es una fuente inagotable de fuerza creadora ya que, como se ha visto, es el narrar de un pueblo, de una nación, que indaga en sus orígenes y es manifestado por el ciudadano. En el caso de la cultura griega ha pasado por muchas teorías y cosmogonías: desde las obras de Homero, *La Ilíada* y *La Odisea*, marcó la visión mito-poética del origen del universo, continuada y ampliada por *La Teogonía* de Hesíodo. Posterior a ellos tenemos el origen de la racionalidad con el pensamiento de Sócrates, para algunos, su transcriptor fue Platón (salvo de la obra *La República*) y el mejor discípulo del segundo, el estagirita, Aristóteles. Ellos son los padres de la filosofía occidental o de la metafísica, como señala Heidegger en su curso de verano de 1943:

Desde Platón, es decir desde el comienzo de la metafísica, comienza igualmente la determinación de la esencia del pensar que se llamó “lógica”. No solamente el nombre “lógica” (ἐπιστήμη λογική), sino también la cosa que recibe ese nombre procede de la “escuela” de Platón, y fueron esencialmente desarrolladas por Aristóteles, su mejor discípulo. La “lógica” es un derivado, para no decir una deformación de la metafísica. En el caso de considerar la propia metafísica una deformación destinal del pensar esencial, la lógica sería entonces una deformación de una deformación.⁹²

La vinculación entre el *μῦθος* (*mýthos*) el *λόγος* (*lógos*) es completamente natural para la racionalidad de la Ilustración Griega si en vez de analizar los procesos teogónicos, empezamos por los pitagóricos quienes tenían rituales provenientes del *orfismo* el cual es el resultado del regreso mítico de Orfeo, posterior a su descenso al Hades, tras fracasar en su intento de rescatar a su amada Eurídice de las profundidades del inframundo. Llegando al mundo de los vivos, después de su fracaso y frustración, por no poder cumplir con su cometido, decide transmitir todos sus conocimientos de lo que observó en el Hades. Aunque, las matemáticas eran vistas con gran rigor, pero también siempre vinculadas con leyendas y ritos, por lo que no debemos pensar por completo a los pitagóricos como matemáticos del *λόγος* (*lógos*) racional sino también del *λόγος* heracliteo de la contradicción, con fundamento en el *μῦθος*, transitando entre el mundo natural y el espiritual, religioso e ideal. Así los escultores también son formados desde entonces con un gran conocimiento en geometría, como señala Belda Navarro:

Las últimas cualidades invocadas por Gaurico hacen alusión a la modestia del escultor y a su destreza manual y elevada inteligencia. En este punto opone dos conceptos: dexteritas e ingenium (habilidad e inteligencia), es decir los dos principios teóricos y prácticos de todo arte.

Las cualidades anteriores se explican por la cultura y erudición, es decir, por un conjunto de conocimientos llamados por los griegos *mathemata*, o sea, aritmética, música y geometría, con los que se podría aspirar a la perfección. Este tema plantea la formación del artista, en este caso, del escultor. En ella, la cultura literaria es imprescindible para conocer el “correcto sentido” de las obras que admiramos.⁹³

Así retomamos también al problema de la escultura, dado que esta es una de las artes que requieren conocimientos culturales, pero también la sensibilidad y la racionalización más nítida, lo que Alexander Gottlieb Baumgarten llama *cognitio sensitiva*. Con esto podemos entender la gran

92 Heidegger, Her...135.

93 Cristóbal Belda Navarro, *Escultura y teoría de las Artes* (Murcia, Universidad de Murcia, 2015), 53-54.

importancia de la dualidad como justificación de los opuestos complementarios y nuevamente ese sentido del *hombre total*, como ya se había mencionado en las primeras páginas de esta investigación, por lo que “es, en principio, una paradoja. Algo es sólo conocimiento cuando ha dejado atrás su dependencia de lo subjetivo y de lo sensible, y comprende la razón, lo universal y las leyes de las cosas”⁹⁴. En este caso, ¿en qué consiste las *mathemata* y cuál es el significado de este concepto? Relevancia que se va a comprobar al momento del *des-ocultamiento* de dicho concepto.

Es complicado encontrar fuentes precisas, sin embargo, en Aristóteles se encuentra un acercamiento respecto a su concepción histórica, previa a la lógica desarrollada por el mismo pensador estagirita. Él señala lo siguiente:

V. En este tiempo, y aún antes, los llamados pitagóricos, fueron los primeros, que se entregaron al estudio de las matemáticas y las hicieron progresar. Educados en su estudio, llegaron a creer que los principios de las matemáticas eran principios de todas las cosas. Y puesto que los números son por naturaleza los primeros de estos principios y en los números creían observar muchas analogías con lo que es y se genera, muchas más de las que procuraba el fuego, la tierra y el agua (tal propiedad de los números era la Justicia, tal otra era el Alma o la Inteligencia, tal otra era la Oportunidad, ocurriendo otro tanto, por así decirlo con las demás propiedades) como observaban, además, que las propiedades y las proporciones de la escala musical se basan en números; y como les parecía claro que todas las demás cosas, en la naturaleza entera, se asimilaban a los números, y que los números parecían ser los primeros principios de toda la naturaleza, dieron por supuesto que los elementos de los números son los elementos de toda la realidad y que el cielo entero es armonía y número. Y cuántas analogías podrían registrar, de una parte, entre los números y la música y, de otra, entre las modificaciones y parte del cielo y el orden universal, las sistematizaron y acomodaron a su doctrina; y si en alguna parte se advertía una deficiencia se apresuraban a realizar las adiciones necesarias a fin de que la doctrina fuera totalmente coherente. Por ejemplo, puesto que la Década parece ser el número perfecto y parece englobar la naturaleza esencial de los números, afirmaron que los cuerpos que giran en el cielo son diez. Mas siendo sólo nueve los cuerpos visibles, idearon el décimo, la Antitierra.⁹⁵

En esta cita se observa la importancia que tenían los números para la cosmogonía y las leyes de la naturaleza en los griegos; pero también la importancia que tenía el conocimiento de los números y la armonía en el orden del universo y de la música. Ya que los números eran considerados los elementos bajo los que se asimilaban todas las cosas de la naturaleza; es decir, de la *physis* (y por tanto del *nomos* o la cultura), la cual no sólo se corresponde a la naturaleza terrestre sino al plan celestial o cósmico. Por eso reconocía que las *mathemata* son cuatro: la aritmética, la geometría, la música y como se observa en la cita de Aristóteles, la cuarta es la astronomía. Podemos verificarlo en una nota al pie de página de un breve pero muy aleccionador texto:

De todas las artes, quizás la Música merezca un párrafo aparte, pues es la que tradicionalmente ha sido vinculada a la Matemática en forma más directa. No es casual que uno de los primeros y más grandes teóricos de la Música haya sido Pitágoras; más aún, en la antigua Grecia se forjó una clasificación de la Matemática que se mantuvo vigente hasta el Renacimiento, conocida como el *quadrivium* (“cuatro vías”): Teoría de los Números, Geometría, Música y Astronomía. A fines del siglo XVII el gran filósofo y matemático alemán G. Leibniz escribió: “La música es un ejercicio de aritmética secreta y el que se entrega a ella ignora que maneja números”.⁹⁶

Estos conocimientos secretos llegaron a transmitirse hasta el renacimiento de manera íntegra, en esta misma división categórica y cuya única diferencia es nominativa al pasar del griego al latín con la denominación de *quadrivium*, las cuatro vías.

94 Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, (Barcelona, Paidós, 1991) 54.

95 Aristóteles, *Metafísica* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1997) 985b y 986a.

96 Pablo Amster, *La Matemática como una de las bellas artes* (México, Siglo XXI editores, 2005), 34.

Mas, ¿qué significa *mathemata*? Una pregunta que parece rebuscada. Empero, se considera aleccionador si se sumerge la investigación en esos puntos que parecieran muchas veces totalmente comunes. Dado que en la presente investigación no ha sido posible una vía histórica directa al concepto de *mathemata*, pero si un desarrollo directo en la etimología de las matemáticas, la cual es: “Este vocabulario en su etimología del latín “*mathematica*” y este del griego “μαθηματικά” (*mathēmatika*), forma de “μάθημα” (*máthēma*) que quiere decir conocimiento”⁹⁷, como se puede ver ahora se tiene también el uso de un sustantivo en la forma de *mathema*, y lo traducen como conocimiento. Esto resulta interesante dado que el conocimiento generalmente tiene dos palabras griegas muy habituales, como son: *γνώσις* (*gnósis*) y *ἐπιστήμη* *epistēmē*, por lo que para poder aclararlo, se revisará el texto de un erudito en la materia como es el casos de Emilio Lledó. El autor ilustra de manera contundente la importancia de la lengua griega, sus procesos e historia conllevando de este modo la relación de dicho concepto:

La evolución de la lengua griega va estrechamente unida a su historia. El desarrollo del pensamiento desde Homero hasta la época helenística, con las exigencias que este proceso intelectual imponía a la expresión, fue la conformación del lenguaje filosófico y científico y, en definitiva, del pensamiento abstracto. Esta paulatina configuración dio origen a un mayor número de sustantivos.

Mientras el verbo caracteriza, más bien, un proceso que apunta a lo concreto, el sustantivo dice relación a un momento fijo de ese proceso y, por consiguiente, a una abstracción de él. De esta manera el idioma, como expresión del pensamiento, indicó en Grecia una separación de lo puramente visual o inmediato hacia lo intelectual.

En Heráclito encontramos palabras como φρόνησις / *phrónesis* (pensamiento), μάθησις (aprendizaje), γνώσις (conocimiento), ὄψις (visión). Los verbos que originaron tales sustantivos indicaban, casi siempre, una relación intelectual establecida entre el hombre y el mundo circundante. [...]

Estos derivados de -σις han dado lugar a los nombres de acción, mientras que los en -μα se referían, más bien a un estado pasivo. Así por ejemplo μάθησις significa “la acción de aprender”, mientras que μάθημα significa el objeto de estudio.⁹⁸

Ahora tiene más claridad el sustantivo de μάθημα (*máthēma*), que da total sentido a la división griega de las *mathemata* o *quadrivium*, como se denominó en el Renacimiento, ya que estas cuatro esferas del conocimiento eran el objeto de estudio en el aprendizaje pitagórico. De esto podemos sacar la hipótesis de que la relación de la naturaleza con el hombre ya implicaba una investigación, es decir, una teoría, en el sentido original de la palabra: “por la palabra teoría. Tal vez podamos aún escuchar en ella el *theásthai* y la *théa*, el «mirar» y el «demostrarse en la mirada»” ¿Qué tiene eso de especial? En latín recoge esa idea en la «contemplación»⁹⁹. Dando así, la importancia en el observar, la fuente de apreciar todo lo que puede ser objeto de estudio y el motivo, por lo que en la cita de Aristóteles se pone de manifiesto la equidistancia en cuanto a valor de enunciación, entre la música y el estudio de los planetas en los pitagóricos; cuestión que no fue nada fortuita en el pensamiento del estagirita, al contrario, estaba lleno de intencionalidad, como todo su pensamiento. Estos fundamentos histórico-lingüístico-metafísico, permiten ahora relacionar estos conceptos con la cosmogonía griega a partir de tres conceptos básicos en la *Bildung* del escultor: el primero es la simetría, el segundo es el cosmos y el tercero nos remitirá a la belleza en su sentido original.

97 <https://definiciona.com/matematica/>,

98 Lledó, *El concepto...*52.

99 Hans-Georg Gadamer, (*Acotaciones hermenéuticas*), (Madrid, Trotta, 2002), 18.

La cosmogonía u origen mítico del cosmos se plantea desde el momento en el que el hombre tiene la pregunta por su origen, el sentido de su devenir y de su propio hacer, encontrando en la cosmología un sentido al movimiento del universo que fue creado *in illo tempore* desde la nada, o desde la vacuidad de un universo en el que solo existían seres divinos. La sentencia da sentido al conocimiento que se desprende desde un amanecer de la conciencia existencial, por el que los pueblos y civilizaciones han desarrollado meticulosamente sus sentidos y el movimiento de todo lo que, por medio de sus intuiciones y percepciones, pueden encontrar haciendo una valoración de los fenómenos que construyen su entorno. Así los griegos delimitaron las *μάθημα* (*máthēma*), con ello dieron los valores semánticos y simbólicos, que también formaron a sus mitos de origen y a la dinámica de su existencia. Muchas de estas se concretaron en su filosofía, en su cosmogonía, en sus creaciones plásticas, sus esculturas y literatura. Propiamente estuvieron relacionadas con el concepto originario de belleza, orden y armonía, manifestadas y presentes en toda su escultura tal como se verá más adelante llevadas a su consumación con el escultor griego Policeto.

Lo bello, en sentido moderno, se refiere a una categoría estética para describir una experiencia determinada o para denominar las características *a-posteriori* de un determinado juicio estético, llámese a este una belleza libre o adherente. Sin embargo, para los griegos refería una expresión más elevada que la mera categoría estética moderna. Conformaba una complejidad cósmica, la cual se correspondía como *φύσις* (*physis*) o naturaleza. Asimismo, la concreción dinámica de lo bello y el cosmos, necesita de la construcción de la simetría. Entre estos tres términos se puede comprender la relación de sus objetos de estudio, entre los pitagóricos e incluso en pensadores como Platón y Aristóteles. *Das selben*, resuena nuevamente en esta triada, donde el cosmos puede tener una relación con las categorías cosmogónicas de la belleza inherente en la naturaleza; mas a primera vista, no se ve la mínima cercanía con la simetría.

Simetría: Del lat. *symmetria*, y este del gr. *συμμετρία* *symmetria*. 1. f. Correspondencia exacta en forma, tamaño y posición de las partes de un todo. 2. f. Biol. Correspondencia que se puede distinguir, de manera ideal, en el cuerpo de una planta o de un animal respecto a un centro, un eje o un plano, de acuerdo con los cuales se disponen ordenadamente órganos o partes equivalentes. 3. f. Geom. Correspondencia exacta en la disposición regular de las partes o puntos de un cuerpo o figura con relación a un centro, un eje o un plano.¹⁰⁰

Las denotaciones que nos da el DRAE son las que comúnmente se han usado como definición media y que, sobre todo, en la tercera acepción, se refiere a la geometría. Sin embargo, para los griegos *συμμετρία* (*symmetria*), denotaba algo un tanto diferente, ya que si bien es cierto que guarda una analogía con la definición actual, esta se diferencia sustancialmente del sentido que tenía en la Grecia Clásica:

μέτρον, ου: medida, metro. Diámetro (*διάμετρος*; de *διά*, al través): que mide el círculo a través del centro. Cuerda que pasa por el centro de una circunferencia. —Métrica: arte que trata de la estructura y circunferencia. —*Métrología* (*λόγος*, tratado): tratado de las pesas y medida. — *Simetría* (*συμμετρία*; de *σύν*, con): proporción adecuada de las partes de un todo entre sí y con el todo mismo.¹⁰¹

La relación de equidistancia y equivalencia gráfica o estructural del concepto moderno de simetría, puede ser abarcado por el significado del griego clásico de *συμμετρία* (*symmetria*), proporcionado por la etimología, porque este sentido puede corresponder a una forma muy básica de proporción adecuada de las partes con el todo, al menos en la afirmación de la prótasis de dicha definición; pero en la apódosis señala: *y con el todo mismo*, lo que inmediatamente da cuenta del precario

100 <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=simetr%C3%ADa>,

101 Agustín Mateos M., *Etimologías grecolatinas del español*, (México, Editorial Esfinge, 1976), 213.

alcance que tiene la actual concepción moderna de simetría. Esto también es debido a la compleja constitución del que es parte la *συμμετρία* (*symmetría*), al ser una característica de *μέτρον* (*métron*), es decir de la medida. Por lo tanto, esto equivale a una forma de medida que en un sentido moderno se podría denominar como holística. Esta relación era comprendida en sus manifestaciones tanto en lo micro como en lo macro cósmico, tal vez influenciados por la visión de un *Oriente* aún cercano.

Es en este sentido donde la *symmetría* sobrepasa la lectura media de las denotaciones latinizadas, cuyo elemento más que de equidistancia o bipartición tiene una comprensión inherente a la *Weltanschauung* (cosmogonía) griega. Aproximándose más a las relaciones de medida y armonía, en lo que se entendería y encontraría habitualmente dentro de las tradiciones de las artes plásticas, bajo la relación de composición y proporción. De ahí que la relación de *las partes con el todo* esté en sintonía con la proporción que requiere la presencia de un orden y que, por lo tanto, es la naturaleza del orden cósmico. Esta elimina el *Χάος* (*Cháos*) y así es como está relacionada la *συμμετρία* (*symmetría*) en el cosmos.

Asimismo, también se encuentra la íntima relación originaria del concepto de *συμμετρία* (*symmetría*) con el de *Κόσμος* (*kósmos*) en el Diccionario Bilingüe Manual Griego Clásico-Español (DBMM-GC-E por sus siglas en español):

Κόσμος ον ὁ orden (κόσμῳ καθίζεν sentarse en orden); conveniencia, decencia; disciplina, buen orden; organización, construcción; director, magistrado supremo [en Creta]; orden del universo; mundo, cielo; hombre, la tierra habitada, la reunión de los hombres; las cosas terrestres; atavío, ornamento; gloria, honor, consideración.¹⁰²

Esta cita, en general, comprueba el significado del concepto de *κόσμος*, el cual tiene diversas acepciones sumamente ilustrativas de las denotaciones del griego clásico. Estas las podemos vincular directamente con la relación que se produce en un concepto anteriormente manejado; además, en esta definición se presenta una asociación directa de vinculación simultánea con el hombre, el universo, el mundo, organizado por el hombre. Enfatizando así el concepto en aspectos particulares al sentido del orden al que se hacía referencia con antelación. Por otra parte, se encuentra en el DEEL¹⁰³ la referencia del significado con el que aparece en *La Ilíada* de Homero. Para constatar lo dicho en la fuente digital se presentará a continuación una breve cita donde traduce: “No había nacido aún el terrestre que compitiese con él en ordenar (κοσμήσαι)¹⁰⁴ caballos y guerreros, portadores de broquel”¹⁰⁵.

El desarrollo del concepto de cosmos es netamente de cuño griego (aunque muy posiblemente influenciado por Oriente con la teoría del karma) creado por los pitagóricos. Guthrie nos dice que el

102 DBMMGC-E «Κόσμος ον ὁ».

103 Ver: <http://etimologias.dechile.net/?cosmos>.

104 La palabra κοσμήσαι aparece en dos fuentes de internet, tanto en el Diccionario Etimológico Español en Línea como en <http://etimologiaspalomar.blogspot.mx/2011/05/caos-y-cosmos.html>, dado que el primero es una página donde se compendia información de diversas fuentes etimológicas, desde filosóficas como filológicas. El segundo es un análisis a partir de Werner Jaeger. Lo importante es que en esta segunda fuente constata la idea que se ha planteado en este trabajo, *kósmos* es un concepto de origen pitagórico, en donde también se encuentra la diferencia entre la palabra latina universo y el sentido originario de *kósmos* al señalar en dicha fuente: “No obstante, parece que fue Pitágoras el primero en utilizar el término *Cosmos* para describir el orden y la armonía inherentes a un universo regido por unas leyes cognoscibles e inteligibles por el hombre a través del número y la geometría. El cosmos sería entonces un todo ordenado y por ende bello (ornamentado) gracias al orden latente de naturaleza matemática. Cuando hoy hablamos del cosmos lo consideramos sinónimo de universo. No obstante, universo es una palabra de origen latino que nos indica hacia (versus) unidad (uni). La palabra universo está más de acuerdo con la física moderna que busca leyes unificadoras que rijan en todo el mundo físico. Mientras que el cosmos apunta más bien a una totalidad ordenada e incluso jerarquizada (la región terrestre y la región celeste en Atristóteles, por ejemplo, que poseían diferentes naturalezas)”.

105 Homero, *Ilíada*, (Barcelona, Gredos, 2008), 66.

primer concepto en *sensu stricto* propio de los griegos es el de *límite*, atribuido también a Pitágoras o más bien a su escuela. De ahí que el concepto de *κόσμος* (*Kósmos*) se refiera al mundo, el orden y la belleza correspondiéndose el conocimiento de los *mathemata* con su cosmovisión. Así podemos encontrar la retroalimentación entre los diversos conceptos y el *mýthos-lógos* con respecto al límite, la belleza, el orden, integrados a su *Weltanschauung* (cosmovisión) juntamente con la religión. Confiando lo señalado anteriormente en el presente texto, William Keith Chambers Guthrie en su libro sobre *Los Filósofos Griegos*, se refiere a la relación vinculativa entre los pitagóricos (como religión) y el concepto de *kósmos* de la siguiente manera:

La religión de Pitágoras incluía, como hemos visto, una especie de panteísmo. El mundo es divino, por lo tanto, es bueno, y es un todo único. Si es bueno, si es un ser viviente y si es un todo, se debe, según Pitágoras, a que es *limitado* y a que obedece a un orden en las relaciones de sus diversas partes. La vida plena y eficaz depende de la organización. Así lo vemos en las criaturas vivas individuales, a las que llamamos organismos para indicar que tienen todas sus partes dispuestas y subordinadas a fin de mantener vivo el todo (el griego *organon* significa trebejo o instrumento). Lo mismo ocurre con el mundo. El único sentido en el que puede llamarsele un todo único así como bueno y viviente, estriba en que tiene límites fijos, y por lo tanto es capaz de organización. Se pensó que la regularidad de los fenómenos naturales apoyaba esa teoría. Los días suceden a las noches y las estaciones a las estaciones en el orden debido e invariable. Las giratorias estrellas ofrecen (según se pensaba) un movimiento circular y perfecto. En suma, el mundo puede ser llamado *kosmos*, palabra intraducible que combinaba las ideas de orden, correspondencia y belleza. Se dice que fue Pitágoras el primero que lo llamó de esa manera.¹⁰⁶

Es la visión de un tiempo cíclico en las estaciones del año, la transición del día y la noche. El movimiento tiene una correspondencia con las ideas cíclicas del eterno retorno, muy recurrentes desde los albores de la humanidad y es aquí donde se incluye, en esta *imago mundi*, la revelación de los cuerpos celestes que deben de tener una correspondencia con el mundo terrenal, el cual ve la influencia directa de los efectos que corresponden en los cambios de temporalidad y las relaciones de correspondencia en el orden cósmico. Con esto logra orientarse en el mar o poder cosechar en una temporada apropiada, siguiendo el consejo de los cuerpos celestes. Por eso el dominio de las *mathemata* implicaba un acercamiento a las normas armónicas e inalterables del *κόσμος* (*kósmos*). Éste *κόσμος* (*kósmos*) al tener límites, es ordenado y por tanto tiene una simetría, es decir: *proporción adecuada de las partes de un todo entre sí y con el todo mismo*, como lo define la etimología previamente citada; sin embargo, esta idea ha encontrado una constatación de lo previamente enunciado en la siguiente cita; no sólo se reafirma el sentido discursivo que se ha ido construyendo, también pone énfasis en donde se hace presente la concepción helénica de la belleza:

“...ha de recordarse que, para los griegos, el cosmos, el orden del cielo, representa la auténtica manifestación visible de lo bello. Hay un elemento pitagórico en la idea griega de lo bello. En el orden regular de los cielos poseemos una de las mayores manifestaciones visibles de orden. Los periodos del año, de los meses, la alternancia del día y de la noche constituyen las constantes fiables de la experiencia del orden de nuestra vida, justamente en contraste con la equivocidad y versatilidad de nuestros propios afanes y acciones humanos.”¹⁰⁷

Por otra parte, podemos sumar a esta cita la idea que desarrolla Aristóteles en uno de los libros que se le habían atribuido desde la antigüedad, hasta inicios del siglo pasado, en el que se ha debatido la verdadera autoría de Aristóteles, así tenemos que en el texto *Sobre el Mundo* nos dice:

El cosmos es un conjunto formado por el cielo, la tierra y el conjunto de los seres contenidos en ellos. De otra manera también se llama cosmos a la disposición y ordenamiento de todas las cosas, guardadas por la

106 William Keith Chambers Guthrie, *Los filósofos griegos. De Tales a Aristóteles*, (México, Fondo de Cultura Económica, 1994) 47.
107 Gadamer, *La actualidad...* 50.

divinidad y a través de la divinidad¹⁰⁸. Su centro que es inmóvil y sólido, le tocó a la tierra, que es dadora de vida, casa y madre de toda clase de seres vivos. La región superior del cosmos contenida completamente en sus límites, morada de los dioses, es llamada cielo. Estando todo lleno de cuerpos divinos, que solemos llamar astros, el cielo, moviéndose con un movimiento eterno, con un único movimiento de rotación de órbita circular se mueve armoniosamente sin fin por toda la eternidad. (...) ¹⁰⁹

Esta idea de orden y desorden la encontramos extendida a lo largo de la historia de la humanidad tanto en Oriente como en Occidente. Hemos visto cómo llega hasta el Renacimiento la división de las matemáticas por la vía del *quadrivium*. Así, esta visión griega logra sobrepasar también su horizonte cultural por vía de los latinos. Atravesando los mares y tierras helénicas y los tiempos a través de la adaptación de los conceptos y las creencias, al ser acoplados por su fuerte influencia cosmológica en su forma asociada a la teología cristiana -filtrada por pensadores neoplatónicos y del aristotelismo siendo este último el de mayor fuerza-. De tal suerte, también, se puede asociar el registro que hace Rastier cuando hace un sutil análisis del concepto de belleza, señala:

Conforme a la tradición aristotélica, Santo Tomás rechaza la definición neoplatónica de la belleza como “esplendor de rostro divino” o “última causa de armonía y esplendor en todas las cosas” (según el Seudo Dionisio Areopagita) y separa claramente la emoción estética de su frente metafísica. Para él lo bello se define por tres condiciones: la totalidad (*integritas*), proporciones o una armonía adecuadas (*debita proportio sive consonantia*) y, por último, la claridad (*claritas*), que caracteriza, por ejemplo, el color vivo (*colorem nitidam*; cf. *Summa Theologiae*, I, qu, XXXIX, art. 8, c; y qu. V, 4, C. I) Lo bello sólo depende, entonces, de la facultad cognitiva, mientras que el bien convoca la facultad apetitiva, en su facultad más noble, cuando se rompa el lazo entre la razón y la fe, esta definición de la belleza podrá convenir a la belleza profana.¹¹⁰

Así, como en el mundo o en la naturaleza, también hay un orden en la dinámica de lo humano, lo cual se proyecta directamente en la última parte de la cita. No es para menos, pues también corresponde a la visión clásica de los griegos, dado que también existía esa conexión de correspondencia entre las relaciones cósmicas y las interacciones humanas.

Al construirse el concepto de límite e intuirse el sentido de armonía y orden, los griegos crearon el concepto de *Φρόνησις* (*phrónesis*), concepto que aparece, por primera vez bajo la acepción que se conoce hoy en día en la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles. Por lo que se puede apreciar la fuerte influencia del aristotelismo ya que es aquí donde los pensadores medievales y renacentistas tienen el punto de encuentro con el pensamiento moral y el pensamiento aristotélico de la *Φρόνησις* como *areté* (virtud) dianoética que van a influir directamente en las acciones de los hombres libres tanto en lo ético como en lo político (también conocida como sabiduría práctica y prudencia, esta última es la connotación que pasa al latín como *prudentia*). Asimismo, se sabe la clara influencia que tuvo el pensamiento y la doctrina pitagórica en Platón y Aristóteles, muestra de ello es la marca que ha dejado en algunos de sus escritos más importantes.

Rasgos de esta influencia se proyectaron en los artistas del renacimiento. Se puede encontrar en Alberti en los inicios del Alto Renacimiento. Alberti un humanista, matemático, arquitecto, tratadista, lingüista etc., también, logró transmitir esta tradición y ya presenta efectos prácticos en la visión artística y en la concepción del mundo renovado a partir de esta. Siguiendo la última cita de Rastier,

108 Aquí el traductor hace una cita importante para comprender el sentido del tratado: «De otra manera... divinidad»: esta otra definición de cosmos tiene una definición marcadamente teológico. Cf. También Platón, *Tim.*, 24 c. El término *διακόσμησις* se encuentra también en Aristóteles, *Metaph.*, A, 5, 986 a 6. La disposición contigua de las dos definiciones diseña la propia estructura del tratado en dos partes, bien diferenciadas, en las que por una parte se estudia el cosmos físicamente (primera definición), correspondiéndose con los capítulos 2, 3 y 4, y por otra parte se estudia el cosmos teológicamente (segunda definición), correspondiéndose a los capítulos 5, 6 y 7. Aristóteles, *Sobre el mundo* (Salamanca, Sígueme, 2014) 30.

109 Aristóteles, *Sobre el...* 31.

110 Rastier, *La creación...* 71.

donde él nos llevó a una relación de ruptura entre la razón y la fe denominándola belleza profana. Rastier prosigue de la siguiente manera:

Dicha definición se confundió con la tradición aristotélica y la volvemos a encontrar con los teóricos del arte más importantes como Alberti: “La belleza consiste en una armonía y en un acuerdo de las partes con el todo, de conformidad con las determinaciones del número, proporcionalidad y orden, tal como exige la armonía, es decir la ley absoluta y soberana de la naturaleza” (*De raedificatoria*, IX, 15), sobre todo cuando profesan un aristotelismo militante como Scalinger que define la belleza como “una forma que proviene del equilibrio de las partes, de sus contornos, de sus emplazamientos, de su número y de su color (...)”.¹¹¹

Tras seguir los pasos de cómo ha conseguido pervivir de manera indirecta el sentido originario de *symmetría* y su relación con el cosmos y prestar atisbos menesteres a su conexión con lo bello y el saber prudencial de la *Φρόνησις* (*phronesis*) hasta el Alto Renacimiento, es momento de entender el sentido originario de belleza para los griegos. Gadamer nos presenta el origen clásico de la palabra *bello* el cual se denominaba *καλόν ὅς* (*kalón,os*), asociado como se ha visto al orden cósmico y moral de la *phronesis* del *corpus aristotelicum* así tenemos que:

Aún hoy, *el concepto de lo bello* nos sale al encuentro en múltiples expresiones en las que pervive algo del viejo sentido, en definitiva griego, de la palabra *καλόν*. También nosotros asociamos todavía, en ciertas circunstancias, el concepto de lo «bello» con algo que esté públicamente reconocido por el uso y la costumbre, o cualquier otra cosa; con algo que —como solemos decir— sea digno de verse y que esté destinado a ser visto. En la memoria de la lengua alemana aún pervive la expresión «schöne Sittlichkeit» (bella moralidad), con lo cual el idealismo alemán (Schiller, Hegel) Caracterizaba el mundo moral y político griego, contraponiéndolo al mecanicismo sin alma del Estado moderno. «Bella moralidad» no significa aquí una moralidad llena de belleza, en el sentido de pompa y magnificencia ornamental, sino una moralidad que se presenta y se vive en todas las formas de la vida comunitaria, según la cual se ordena el todo y que, de este modo, hace que los hombres se encuentren constantemente consigo mismo en su propio mundo.¹¹²

La relación de lo bello no está dada en una visión esteticista como se ha reducido dicho concepto en las sociedades ilustradas e industrializadas. Por lo que se puede ver, la basta convergencia en que se encuentra éste mismo, también ha sido desarrollada en diversas investigaciones, elaboradas por diversos autores, principalmente de la escuela italiana. Estas investigaciones que apelan a la investigación de las tradiciones en particular al localismo clásico, el cual, desde la óptica intelectual, tiene valiosos pensadores; pero por no asimilarse a los modelos de pensamiento impuestos por la tecnocracia político-económica no son promovidos por el *marketing* de la llamada *industria cultural*.

Estas conformaciones cosmológicas, relacionadas con la belleza en sentido originario dan prueba de lo antes citado con respecto a los pitagóricos y la tradición tanto italiana como alemana. Es debido a esto, por lo que en la actualidad se debe contextualizar, así como revalidar el *mýthos* y el *lógos*, en su sentido originario. Estos nos permiten comprender el sentido y la valoración de lo olvidado y cómo a través de la historia el pensamiento ha tenido una fuerte creación o arraigamiento del sentido del mundo, en culturas que se consideraban superadas por la modernidad industrializada.

Así es como se proyecta la importancia que ha tenido Goethe para el pensamiento universal al oponerse al mecanicismo ilustrado y replantearse la necesidad de repensar el método científicista con que se estudia a la naturaleza, al criticar dicho sistema de cuño empírico-analítico que aísla las pruebas y deja inconexas, cuando en realidad los fenómenos están conectados “«en la naturaleza viva no sucede nada que no esté en conexión con el todo»”¹¹³. Peter Bürger retoma la importancia

111 Rastier, *La creación...*71.

112 Gadamer, *La actualidad...*49-50.

113 Peter Bürger, *Crítica de la estética idealista*, (Madrid, La balsa de la Medusa, 1996), 37.

de las propuestas de Goethe que en su tiempo fueron muy poco tomadas en cuenta, a diferencia de las ideas del pensamiento ilustrado de corte empirista-newtoniano, que van a dar cabida al postulado de la pretensión tecno-cientificista del dominio del hombre sobre la naturaleza. De esta ideología ilustrada (cuya máxima expresión ideológica se encuentra desarrollada por el positivismo francés). En la actualidad son tangibles todos los estragos al equilibrio ambiental y social, esto debido a la relación de una sociedad caracterizada, cada vez más por la alienación del ciudadano especializado y la división del trabajo. Bürger, cita una anotación de Goethe en la que se esclarece de modo preciso la separación del conocimiento y la experiencia humana, la cual se ha rastreado su vinculación en el sentido originario de los conceptos, la cosmogonía y la reciprocidad de interconectar las ciencias tanto del espíritu, naturales con el arte, así nos dice:

«Se trataba del conjunto de las actividades de modo separado; la ciencia y las artes, la conducción de los negocios, la artesanía, y todo lo pensable, se movía en círculos cerrados. Cada acción tenía su propia seriedad, y por eso cada uno trabajaba para sí y a su manera, ajeno al vecino, y todos extraños entre sí. Apenas había contacto entre arte y poesía, y no había que pensar en una influencia mutua viva, la poesía y la ciencia aparecían como los máximos antagonistas».¹¹⁴

Goethe presenta así una antesala a la comprensión de la crisis tanto de la sociedad moderna como de los problemas que generaran el exceso de especialización, en una sociedad ilustrada con ferviente pasión newtoniana, convencida de la superioridad de la técnica industrial para someter a la naturaleza y ciega frente a la alienación de la ciencia, tanto al método científico como a los poderes facticos de la economía mercantil y el poder político, como se ha señalado con Gadamer con antelación. Por otra parte, Goethe, se ha adelantado a prevenir desde aquellas lejanas décadas de mediados del XVIII y las primeras tres décadas del siglo XIX en que vivió el gran pensador alemán, sobre la gran catástrofe ecológica que podría contraer la humanidad de seguir con el programa ilustrador de corte positivista en que habían encasillado las investigaciones, métodos y modelos de pensamiento de la sociedad industrial. A la vez es el primero en proponer un acercamiento en el conocimiento y la praxis entre ciencia y poesía:

Se trata de la categoría del pensamiento intuitivo. En un comentario a la *Crítica del Juicio* de Kant cita el pasaje sobre el entendimiento intuitivo que tan importante era también para Schelling: «Podemos pensar en un entendimiento que, no siendo discursivo como el nuestro, sino intuitivo, vaya de la intuición del todo como tal a lo especial, es decir, del todo a las partes» (cit. XIII, 30). Aunque Goethe reconoce que en ese pasaje Kant «parece señalar al entendimiento divino», ve en él una confirmación de su método de investigación de la naturaleza: «mediante la intuición de una naturaleza creadora nos haríamos merecedores de participar espiritualmente de sus productos» (*ibid.*). La fórmula indica claramente que Goethe busca también como científico una relación de comunicación con la naturaleza. El objetivo de los movimientos ecologistas puede caracterizarse como el intento de superar la relación de explotación del hombre y la naturaleza, y lograr así una relación cuasi-comunicativa entre ambos.¹¹⁵

Por último, la relación entre ciencia, arte y cosmogonía que también tiene dicha cita, recubre una relación de *συμμετρία* (*symmetría*), que hemos rastreado en su sentido original junto al de *κόσμος* (*kósmos*) y *καλόν ὅς* (*kalón, ós*). Claro está que es en un sentido que sólo se puede comprender ante un análisis apoyado por las aportaciones de la hermenéutica filosófica y por la escucha dialéctica de sus tradiciones, a diferencia de las posturas convencionales más apoyadas e influenciadas por el *establishment*. Así Goethe, aparece como una figura brillante en la cultura alemana, sus aportaciones, después de pasados dos siglos, le dan la razón a sus pre-visiones intuitivas y analíticas. Sin embargo, estuvo lejos de tener gran fama en el ámbito científico, opacado por las posturas

114 Bürger, *Crítica de...*, 38.

115 Bürger, *Crítica...*, 38-39.

positivistas y newtonianas. La multidimensionalidad de las crisis que han provocado los avances tecno-científicos, en la actualidad, le dan la razón. En el presente es palpable la decadencia mundial en sociedades más injustas, con una ciencia que al contrario de liberar a la humanidad de la naturaleza la ha vuelto esclava de la maquinaria productiva encasillada en la especialización. Esto ha conllevado al olvido del sentido de comunidad por el encasillamiento del individuo en la especialización productiva, alejado cada vez más de la cultura y de la ciencia como polos opuestos por el intento de llegar en la supuesta objetividad del método, el principio de no contradicción.

Por tanto, el arte en las instituciones académicas padece de una alergia hacia todo lo científico, aunque se abanderan los materiales industriales como son las placas de acero, pero sin adentrarse más allá de la simulación industrial, sin cercanía a las matemáticas o alejándose de la geometría. Goethe hizo un intento supremo, adelantándose por mucho tiempo a la parca percepción del ego moderno señalando la falta de cosmovisión, y la relación interna-externa tanto del arte como de la ciencia, en su reciprocidad:

Sin embargo, el momento de verdad del pensamiento goethiano (Puesto de relieve por el mismo desarrollo histórico) no debe ocultar la provocación que supone querer explicar la ciencia por los principios de la estética idealista: «como tanto en el saber como en la reflexión no puede darse una totalidad, porque a aquél le falta lo interior y a ésta lo exterior, tenemos que pensar necesariamente la ciencia como arte, si es que esperamos de ella algún tipo de totalidad» (XIV, 41). El problema está en la producción de una totalidad, cuya necesidad depende de una cosmovisión y no es primariamente asunto de poder disponer de una naturaleza objetivada. Históricamente la necesidad de totalidad nace con la destrucción de la sociedad tradicional. El individuo burgués, desligado de múltiples ataduras, se encuentra aislado como individuo («quizás nunca como ahora han estado los individuos aislados y separados», XIV, 42). La estética idealista (y la producción artística correspondiente) puede entenderse como el esfuerzo epocal por superar el aislamiento y la desesperación que de él resulta. Como no puede encontrarse el sentido de la existencia humana ni en las relaciones vitales ni en las representaciones religiosas, debe crearse un ámbito social en el que pueda producirse un sentido: la institución arte. Idéntica función de creación de totalidades con sentido atribuye Goethe a las ciencias de la naturaleza. Las ciencias no deben explicar causalmente fenómenos aislados, y dominar así la naturaleza, sino incitar mediante la intuición a la «participación espiritual» de sus productos. La ciencia de la naturaleza es una cosmovisión: «se olvida que la ciencia se ha desarrollado a partir de la poesía, no se ha considerado que, tras un cambio súbito de los tiempos, ambas pudieran reencontrarse amigablemente, para ventaja mutua, en una posición superior» (XII, 107).¹¹⁶

Por tanto se ha rastreado en Goethe, la reflexión y la crítica al pensamiento moderno con la inserción que se había llevado hasta la separación de la ciencia con la religión, ahora se da el punto de conexión que se ha desarrollado. En el cual Goethe encuentra el dislocamiento creado por la ilustración entre la ciencia y la poesía. Por lo que la presente investigación, en su recorrido está más cercano a la actualidad del ilustre pensador germano.

A estas alturas, ¿para qué sirve el desarrollo de todos estos recorridos tanto conceptuales, histórico-lingüísticos como científico-cosmogónico-artístico en la *Bildung* del escultor? La cosmogonía da gran sustancia al artista en su expresión y esta sólo puede darse por medio del material por el que transmite su intelecto y sensibilidad, como manifestación de su *imago mundi*. A esto, también se hace patente la relación entre *μῦθος* (*mýthos*) y *λόγος* (*lógos*) en sus sentidos originarios que permiten verlos en sus constituciones más amplias. Sin embargo, ha dejado un camino abierto para la asimilación de lo aquí desarrollado por otras vías de investigación pertinentes a las necesidades de la presente tesis.

Además, las relaciones entre la trama y la urdimbre que constituyen el tejido para formar los conceptos y construcción del mundo sensible e inteligible, en los cimientos académicos de cada escultor, requieren del desarrollo de las tradiciones que tienen su origen *in illo tempore* en ese tiempo mítico que no es invención de hombres primitivos sino del ser en su sentido más auténtico y original. Por lo que en cada ocasión, como se ha visto, las sociedades llegan al escarnio de su propia y arrogante civilización superior: no tienen más creatividad y caen en un laberinto minoico, donde la única salvación es regresar por medio de un hilo de Ariadna, que permita escudriñar un regreso al origen para poder salir de la caverna en que se ha sometido al ser humano; tras olvidar el sentido propio y colectivo de cada una de las relaciones que hoy denominamos *partes y todo*; pero que antes se entendían como cosmovisión y cosmogonía en su co-respondencia vinculativa del *μῦθος* (*mýthos*) y el *λόγος* (*lógos*).

En esta relación podemos encontrar que la escultura ha sido siempre la más cercana a todos los grupos y clases sociales, porque implica no solo conocimientos intelectuales, sino que requieren el trabajo físico del que rehúyen muchos pseudo-escultores. También requieren ciertos conocimientos en los materiales pétreos como de geometría y composición. Por otra parte, el propio *sculptor* necesita de la formación y consolidación de las relaciones mística, científica y espiritual, para poder plasmar una obra que en su formalidad no sólo muestre algo agradable a la vista, sino que sea la expresión de un pensamiento profundo de un *hombre total*, que domine la técnica y con ella domine la figuración y la abstracción conceptual con la cual se represente una fuerte construcción intelectual y vivencial propia de la suma del *μῦθος* (*mýthos*) y el *λόγος* (*lógos*).

Para dar cuenta de ello está el pensamiento arquetípico escondido en la sección áurea, cuya sabiduría no es exclusiva de los escultores ni de su formación, pero su universalidad como *arché* permite hacer la reflexión intercultural de la relación de una ciencia y un arte que no eran ajenos *in illo tempore* sino que se correspondían. Ejemplos de ello, los encontramos en las ricas y sabias culturas mesoamericanas, así como en las tierras andinas del sur de América, la milenaria China, los pueblos las Polis griegas, etc. Está presente en cada una de estas civilizaciones un conocimiento profundo de lo que se ha desarrollado hasta el momento, es decir los conceptos de *μῦθος* (*mýthos*) y *λόγος* (*lógos*). Un conocimiento heredado y compartido, ya que los griegos no fueron un pueblo aparecido por generación espontánea, con su cultura alejada de toda influencia; al contrario tuvieron fuertes influencias culturales, pero como toda civilización, logra crear su propia estabilidad cultural que logra arraigar sus propias ideas a partir de las necesidades internas y sus interacciones con los otros pueblos; compartiendo, así, de manera holística, un orden arquetípico y cosmogónico con culturas que estuvieron completamente aisladas y aún con otro lenguaje llegaron a tener similitudes muy profundas de manera estructural y cosmogónica.

Después de mostrar la profundidad y complejidad teórica del *sculptor* en la relación del *mýthos-lógos*, con relación a los conceptos antes desarrollados en su sentido originario, es el momento de llevarlos a la conformación histórica de la tradición teórico-práctica de la escultura en la figura de quien se ha considerado el primer teórico del arte: Policleteo, el primer escultor-teórico, registrado hasta la fecha. Podemos ver con claridad la fuerza e importancia del gran escultor quien ha merecido una muy compleja investigación por parte de Alicia Montemayor, quien señala:

Policleteo es considerado como el “padre de la teoría del arte, lo que no quiere decir que su *Canon* no tuviera precedentes, sino que es fruto de una larga tradición iniciada en el siglo VI a.C. con dos comentarios a propósito de la construcción de dos obras monumentales: el de Teodoro y el de Reco sobre el templo de Hera en Samos y el de Quersifrón y Metágenes sobre el templo de Ártemis en Éfeso. Por las noticias que tenemos, sabemos que tanto Teodoro como Reco eran también escultores, cosa que no era inusual en el

mundo antiguo, ya que la relación entre escultores y arquitectos era muy estrecha, debido a la importancia de la decoración escultórica de los edificios y al lugar especial de la escultura cultural en el interior del templo; por otro lado, tenemos el texto de Agatarco de Samos que explicaba la perspectiva de los decorados que él mismo había realizado para una tragedia de Esquilo. A partir de estos antecedentes no resulta inusual que Policlete se planteara la posibilidad de escribir un tratado.

El hecho de que estos textos sean posteriores a un determinado monumento que justifican y explican, puede esclarecer en parte el que al lado del texto escrito se mencione una escultura del mismo nombre [...] Estos antecedentes, sin embargo, no bastan para proponer que existiera una escultura, pues no hay evidencia de que el *Canon* sea un monumento preexistente al que un texto —por sus características peculiares— explicara con posterioridad, como tampoco lo podemos considerar mero ejemplo que clarifique un texto teórico. Es también significativo que al aceptar que el *Doriforo* [...] sea la escultura del *Canon* no se acepten todas las consecuencias de este hecho, pues las fuentes que nos hablan de ella parecieran indicar que se representaría a sí misma; sin embargo, no es históricamente aceptable creer que en el siglo V a.C. Policlete hubiera creado una escultura sin comisión, sin función y sin contenido concreto. Por ello, al responder al problema de la ambigüedad de los atributos del *Doriforo* nos enfrentamos a la posibilidad de que una interpretación correcta de sus atributos la aleje de su relación especial con el *Canon*.

Hay que tomar en cuenta que después de Policlete no existe otro artista que haya creado un texto dual, pues a los recetarios que explican la técnica, a los textos teóricos sobre la composición, el significado o la forma de la creación, no se une una obra hecha a la medida, una obra que tenga el mismo valor y significado que el texto mismo. Esto no quiere decir que el texto teórico no considere la práctica de la escultura, — ya que es un texto que surge al interior de la propia *téchne*—, sino que es probable que el propio Policlete no hubiera hecho una escultura que lo acompañara y que tuviera el mismo valor que el texto, por lo que es necesario interpretar de diversa manera los dos tipos de evidencia que tenemos. Es claro que la difusión del estilo de Policlete afectó la forma en que esculpían y se proyectaban las obras, y es claro que el papel de su escultura en esta influencia es esencial, por ello consideramos que la difusión de su estilo, así como los preceptos que implicaba su tratado no hubieran sido posibles sin su obra, ya que el escrito no basta para comprender y realizar los problemas plásticos propuestos.¹¹⁷

Los estudios y grandes misterios en la perfección del canon de Policlete ha llevado a muchos especialistas de alto nivel a hipótesis al respecto; empero, el pensamiento de las relaciones entre arte y *mathemata* se ven por primera vez asociadas dentro de un *corpus* teórico en su doble sentido originario y moderno, como ya se ha desarrollado con antelación, dado que el escultor Policlete fue el primero en observar a partir de la experiencia y hacer teoría. Como Cellini en el manierismo que llegó a concebir la teoría a partir de la práctica, sumando el desarrollo de la geometría y de la simetría en su sentido original y por el cual las constelaciones tienen su relación simétrica, de orden y belleza, así también el *Doriforo* como el desaparecido tratado del *Canon*. Dicho tratado, a través de la historia ha desaparecido, dejando evidencia de su existencia en las citas de varios autores clásicos que hacen alusión a él.

Por lo pronto, en este apartado no nos referiremos más a estos dos ejemplos, pero volverán a ser punto de conexión en hitos nodales, por lo que es importante contextualizar desde este horizonte el hilo conductor que los vincula.

Por otra parte, es el punto de inflexión para entrar en materia, referente al valor de la piedra en su relación conceptual de *μῦθος* (*mýthos*) y el *λόγος* (*lógos*). Se apreciará que el sentido con el que se formuló el presente apartado fue más cercano a la categorización de la petrología, por lo cual se ha logrado una parte fundamental del conocimiento del material y de su formación *strictu sensu* que ha permitido tomar conciencia del tipo de material; así como valorar varios conceptos propios de la investigación pétreo y lítica del material. Tendiendo esos puentes se logra valorar las áreas del co-

117 Alicia Montemayor García, *La trama de los discursos y las artes*. Canon de Policlete de Argos (México, CONACULTA, 2013), 24-26.

nocimiento científico. Sin embargo, hace falta un desarrollo epistemológico y complementario, para llegar a un conocimiento total tanto en el sentido de la *philosophia perennis* como en el sentido que hemos aprendido de la importancia de la concepción de Goethe por vía de Bürger.

El desarrollo de los conceptos *μῦθος-λόγος*, hasta el momento desarrollados, aportan una base para terminar de hilar el marco conceptual básico de la presente investigación, por medio del desarrollo de tres conceptos que son arquetipo, símbolo y lenguaje.

1.4 Arquetipo, símbolo y lenguaje como preformación y conformación conceptual: hacia una ontología de la piedra

El concepto de arquetipo es clave en la psicología analítica de Carl Gustav Jung, quien se volvería uno de los miembros más prominentes de la escuela de Eranos, (escuela con grandes pensadores enfocados al estudio del mito). Sin embargo, se debe tomar con suma seriedad cada que se trate con autores del área psicoanalítica, porque generalmente se leen como si sus investigaciones fueran de uso corriente o son interpretados de manera laxa, dado que es muy común que se tomen como si fueran conceptos filosóficos (esto no es demeritar el pensamiento filosófico, simplemente aclarar que corresponden a lógicas distintas) o simplemente como mera literatura. El psicoanálisis, como toda ciencia humanista, está íntimamente vinculado a cualquier tipo de desarrollo humano, que refiere a distintas bases de desarrollo. Es así como la psicología moderna se ha desprendido de la metafísica por el método científico, con el cual se ha ingresado al área médica: lo que busca es lograr un desarrollo aplicable en la clínica. Esto implica una base estructural muy diferente, por eso sus teorías se nutren de varios aspectos que salen de una lectura textual; principalmente cuando hablamos de teorías más complejas como las de Lacan, las cuales requieren de un conocimiento no sólo teórico sino también de su aplicación clínica. Por estas complicaciones se toman las reservas interpretativas, ante la complejidad y dominio de autores psicoanalistas de tal envergadura. Por otra parte, se retoma a Jung debido a sus planteamientos teóricos de la psicología profunda, la cual se articula con la investigación de orden filosófico, antropológico y etnológico.

El inconsciente colectivo, esa área que Freud llamó en los albores de su teoría psicoanalítica como: *remanentes arcaicos*, es decir, aquella área de la psique en que las “formas mentales cuya presencia no puede expresarse con nada de la propia vida del individuo y que parecen ser formas aborígenes, innatas y heredadas por la mente humana”¹¹⁸. De esta premisa, a la que el mismo padre del psicoanálisis llegó a tomar como plausible, parte Jung. No obstante, Jung no siguió el derrotero de lo sexual y por ende no prestó importancia a este aspecto tan recurrente en la teoría freudiana.

Para Jung los *remanentes arcaicos* fueron un elemento prácticamente pasado de largo por el propio Freud de los cuales, el entonces joven y brillante alumno del padre del psicoanálisis, intuyó el gran potencial que poseían, con lo cual desarrolló una teoría muy compleja e independiente de la posición freudiana. Fundada en lo que denominará el inconsciente colectivo, que no es explicable con nada de la existencia particular del individuo; es decir, se remite *in illo tempore* al aspecto del tiempo originario de la psique, al tiempo mítico. Por lo que aún en la psicología moderna el fenóme-

118 Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos*, (Barcelona, Ceralt, 1997), 65.

no del mitoanálisis ha reencontrado gran sabiduría y un amplio campo para poder descifrar la naturaleza humana; aun con las bases de la teoría de la evolución la cual es retomada en una recreación del concepto de historia para poder comprender el proceso arraigado de la psique humana.

Por otra parte, el psicoanálisis ha mostrado la importancia del análisis y la terapia del llamado caso por caso, fundamentales en la introspección del individuo psicoanalizado que, tanto en la educación como en la formación, deberían ser tomados en cuenta. Aunque los contenidos pertenecen a una base de relaciones objetivas, las cuales implican un cierto grosor de contenidos, los procesos de asimilación y receptividad de los individuos son muy complejos tanto en actitudes como en aptitudes, sumándose a esto el contexto sociopolítico-económico y por supuesto todos los mares de contexto subjetivo del mismo. Cada individuo tiene diversas complejidades para aprehender lo enseñado por lo que como dice Jung acerca de la clínica de tratamiento: “No hay técnica terapéutica o doctrina que sea de aplicación general, ya que cada caso que se presenta para tratamiento es un individuo en unas condiciones específicas”¹¹⁹. Por lo tanto, la literatura psicoanalítica que trata de revelar los secretos del inconsciente, no es más que mera literatura, dado que si bien es cierto el inconsciente se revela a través del lenguaje, el baremo de interpretación no tiene los elementos necesarios para poder dar constancia a este principio básico de la terapia psicoanalítica, por ende, no pueden ser más que otra interpretación de la literatura moderna.

Con estas reflexiones se promueve el análisis crítico de los sistemas interpretativos que han permeado en el siglo XX. Por otra parte, pese a la rigidez de los sistemas, cada que se trata de cuestiones psíquicas, las variables van a requerir una capacidad racional y otra intuitiva, es decir una sensibilidad para poder hacer asequible el conocimiento o la salud mental que requiere la comprensión de las profundidades de la mente. En esto estriba una gran contribución de las escuelas en el sistema escolarizado o incluso el sistema abierto en detrimento de los cursos en línea, dado que estos sólo se reducen a la simultaneidad de la información transmitida por el mediador o docente y se aleja del dialogo con el otro. Así también, en la formación de los artistas y escultores que trabajan intensamente con procesos creadores, es fundamental la relación humana entre educando y maestro, dado que por este medio se transmiten muchos asuntos y conocimientos de orden espiritual y vivencial, inexistentes en los libros o en los cursos en línea. Es claro que no se trata de negar la generalidad de los métodos convencionales, dado que son aplicables en gran medida de manera cotidiana, sino como dice nuevamente Jung: “aprendí a adaptar mis métodos a las necesidades de cada paciente en vez de confiarme a teóricas consideraciones generales que podrían ser inaplicables en cualquier caso particular”.¹²⁰

Por lo que en la formación docente también se debe tener claro el tipo de método que se erige o desarrolla, más allá de los contenidos en los programas, los cuales son la información a transmitir; pero el método y sus metodologías son propias de cada autoridad en la enseñanza y un compromiso ético de labor docente. Asimismo, está la cualidad inherente del maestro para poder transmitir conocimientos, pero también despertar la pasión en los educandos por lo impartido. Esta capacidad es lo que se ha llamado: *vocación docente*. Dada la revisión y los análisis previos se puede apreciar ya la importancia y aportación que nos dan los análisis previos así como el estudio de los arquetipos en conexión con el apartado anterior con el estudio del *μῦθος* (*mýthos*) y *el λόγος* (*lógos*). Por último, es interesante observar como el padre de la psicología profunda señala dos fenómenos intrínsecos a la constitución humana, lo cual es muy claro en la conformación del sujeto en general y en particular del *sculptor*.

119 Jung, *El hombre...* 62.

120 Jung, *El hombre...* 63.

Aquí debo de aclarar las relaciones entre instintos y arquetipos: lo que propiamente llamamos instintos son necesidades fisiológicas y son percibidas por los sentidos. Pero al mismo tiempo también se manifiestan en fantasías y con frecuencia revelan su presencia sólo por medio de imágenes simbólicas. Estas manifestaciones son las que yo llamo arquetipos. No tienen origen conocido; y se producen en cualquier tiempo o en cualquier parte del mundo, aun cuando haya que rechazar la transmisión por descendencia directa o «fertilización cruzada» mediante migración.¹²¹

Los sentidos y la mente son parte de esas características de lo humano en las que sólo se ha llegado de manera indirecta por la ciencia; sin embargo, son el día a día de todo lo humanamente pensante y sensible, de lo interno que se expresa en lo externo y de lo externo que se comprende a partir de lo interno, del *mýthos* y el *lógos*. Así, pese a la maquinaria desbastadora de la voluntad de destrucción, propia de una de las caras de la modernidad, se contraponen una tradicional voluntad de creación en la que las fuerzas simbólicas y psíquicas representan la constante revaloración del tiempo original –del que la tecnología, aunque se niegue, es al mismo tiempo consecuencia y heredera-. Dicho sea de paso, no hay tecnología que sea autómatas, sino que siempre ha sido una herramienta que acorta procesos en tiempo y energía; por eso, aunque pueden sustituir la mano de obra por cada avance, no son capaces de plantear problemas ni de resolver nada que no sea un problema de la necesidad creativa del hombre.

El derrotero, parcialmente olvidado, nos trae a colación que el olvido también plantea en las teorías del inconsciente, la proyección de un deseo reprimido que se expresa a través de los sueños y del lenguaje. Así es menester avanzar en el desarrollo de la comprensión de los lenguajes del arte para descifrar de manera más apropiada los *malestares de la cultura*, como revisaría y desarrollaría en uno de sus ensayos Freud, cuyos temas son sumamente amplios y ameritarían varias tesis de diversos grados en otras especialidades. Este punto sale a colación para plantear la importancia de los estudios e investigaciones que hacen falta por reflexionar o desarrollar y que parecen inexistentes por parte de los artistas visuales o artistas plásticos.

Ya se ha descrito qué es un arquetipo para Jung en el sentido de la psicología analítica, pero no se ha planteado, por una parte, su sentido etimológico y, por otra parte, no se ha revisado la importancia del símbolo, los cuales son fundamentales para una mayor comprensión de la formación del escultor. Al final de este apartado se comprenderá su función conceptual. Nuevamente, buscando construir el camino que conduzca a una lectura más precisa y profunda, para no caer en el conformismo de las lecturas medias y por lo tanto no caer en las *habladurías* y las *escribidurías*.

Arquetipo es otra de esas palabras legadas desde la civilización helénica, por lo que regresamos cíclicamente al estudio de una de las culturas madres de la visión mexicana. Ha formado a Occidente y proviene del latín “archetȳpum, y este del gr. ἀρχέτυπον archétypon”¹²² «ἀρχή (arché) “elemento fundamental, principio”, “origen”, y τύπος (tipos), “tipo”, “impresión” o “modelo”, “el modelo principal”»¹²³. Una palabra en cuanto se descifra su genealogía por sí misma nos revela el sentido interno oculto (conceptual), así mismo se puede volver cautivador para el intérprete de sensibilidad

121 Jung, *El hombre...* 66.

122 Además de aclarar su origen el DRAE, da las siguientes denotaciones, hay dos referentes a la significación desarrollada por la psicología moderna: 1. m. Modelo original y primario en un arte u otra cosa. 2. m. Ecd. Punto de partida de una tradición textual. 3. m. Psicol. Representación que se considera modelo de cualquier manifestación de la realidad. 4. m. Psicol. Imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo. 5. m. Rel. Tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad humanos. <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=arquetipo>.

123 Sólo se ha cambiado la j de la transcripción de la palabra arjé por ch del diccionario por la cuestión de homogeneizar el estilo de la transcripción. <http://etimologias.dechile.net/?arquetipo>.

profunda al contemplar el valor y la fuerza de una palabra recogida desde tiempos inmemoriales y que nos llega como nueva y nutrida de esa fuerza que carece nuestro lenguaje moderno.

ἀρχή (*arché*) es el origen del hombre, del mundo, del cosmos, es decir, en sentido ontológico, el origen del ser en un tiempo lejano en la historia y cercano al hombre, ya que se reconoce a través de su *mýthos* y de su *lógos*, en sus narraciones, discursos, sus símbolos y en la potencialidad de sus anhelos. Así tenemos la figura mítica del Héroe, permanente en todas las culturas y civilizaciones humanas bajo diferentes rostros, con variaciones en la trama de sus tragedias ya sean a través de la literatura por vía de Sófocles, ya en el teatro por vía de Shakespeare o en la cinematografía por Kurosawa, por citar los ejemplos más conocidos en la revisión arquetípica, construida e interpretada en tres periodos distanciados temporalmente y en tres formatos y distintos soportes de expresión. Revelándose de este modo la trascendencia de ese inconsciente colectivo, en las narrativas de lo humano, representado según contextos y periodos distintos, pero unificados en la *psiché* de la colectividad.

Esa necesidad de sumergirse en el drama producto de los avatares del destino, están constreñidos en las entrañas del destino que quieren evadir Edipo, Macbeth o Rashōmon, en tres visiones culturales completamente distintas. El *Eidos* del arquetipo resuena en cada uno de estos personajes, donde la tragedia se presenta en su actualidad cuando se interpreta cada una de estas obras en el vivenciar las obras, sin que una sea mejor o superior a las otras, como comúnmente se trata de despreciar lo pasado por los artículos de novedad, sin que estos hayan pasado por el tamiz de la historia, del inconsciente colectivo y de las cosmogonías.

Los héroes de Homero son particularmente diferentes en concepción y constitución a la idea moderna que se tiene de ellos. El sentido original de un héroe es el de semi dioses o humanos que casi alcanzan el estatus de divinos por su parentesco o por sus virtudes con algún ser celeste: desde Aquiles hasta Odiseo. En el caso del cristianismo, se revela la divinidad hecha carne a través de Cristo; en la cultura precolombina tenemos a Quetzalcóatl en una ambivalencia mítico-histórico. Sucesivamente, cada región, época, cultura tendrá en común el arquetipo del héroe. También tenemos el arquetipo del origen del mundo y del cosmos cuya teoría más cercana a la tradición judeocristiana es la de la creación en 7 días; por otra parte, y retomando lo anteriormente citado, se encuentra en el Diccionario Interdisciplinario de hermenéutica el desarrollo de los símbolos de transformación, donde se le ha llamado *esquema platónico*. En dicho texto se formula que este es la base donde hay una especie de ascensión. Siguiendo la dinámica dialéctica recubre el conocido y arquetípico *viaje del héroe*, desde el mundo donde la única realidad que conocen es la proyectada por las sombras al mundo, hasta el llamado mundo de la razón.

Planteado el sentido de la ἀρχή (*arché*), desde la interpretación de Heidegger, se manifiesta que es de donde proviene la palabra arcaico; en ella está la idea del inicio. Usualmente aplicada por las tendencias científicas para vilipendiar y mancillar tanto los conceptos, las culturas y tradiciones que no se ajustan a la unidireccionalidad de la visión racionalista y tecnocrática. Al respecto, Heidegger ya se plantea ciertos cuestionamientos desde sus usos, hasta sus alcances cuando señala en las primeras páginas de su texto sobre Heráclito:

“Hoy pensamos de manera diferente con respecto al pensar y al lenguaje de los pensadores iniciales. Así mismo, juzgamos de manera diferente el estilo arcaico del arte griego con relación a la teoría clasicista del arte, sin saber si la interpretación ahora corriente de lo “arcaico” corresponde o no a Grecia. La palabra “arcaico” viene de ἀρχή, y significa inicio. Sin saber del inicio, la interpretación del “arte arcaico” anda a tientas.

Del mismo modo, no debemos dimensionar el lenguaje inicial de los pensadores griego según el parámetro de la gramática helenística tardía.¹²⁴

Así, el mismo Heidegger en un texto que se integró en los últimos días de la investigación, constata el cuestionamiento que se hizo a inicios del presente trabajo, donde se señalaba sobre los conceptos griegos, la polisemia lingüística dependiente de los periodos históricos y la geo-política de las ciudades-Estado; lo que en cada desarrollo etimológico desentrañamos de manera reflexiva: *otras gracias*. Por eso la comprensión de un Occidente más rico y lleno de más acercamientos en sus inicios a Oriente, y el resto del mundo por medio de la asimilación del arquetipo como hilo conductor. Tal hilo conductor no es único para la Grecia clásica, sino que es arquetípico y por ello universal al ser humano y sus diferentes culturas y civilizaciones.

Ahora revisemos qué nos dice Gadamer en su ensayo *Acerca de la fenomenología del ritual y el lenguaje* de 1992, respecto al concepto de *arché*:

Desde que hemos aprendido a apoyarnos en el lenguaje entendiéndolo como suelo materno de cualquier formación conceptual, la historia del pensamiento griego ha perdido mucho de su carácter doxográfico. Desde que nos hemos hecho conscientes de que sólo hay lenguaje en la conversación, los textos que hemos recibido del pensamiento griego y sus conceptos han adquirido un nuevo frescor y un nuevo poder de dicción. Los leemos de otro modo, ya no seguimos el sendero erudito del lenguaje conceptual latino, que resuena por doquier en el lenguaje científico moderno. Ya no nos gusta hablar de principio ni de principalidad. Decimos más bien *arché* y atendemos a que significa tanto «comienzo» como «dominio». Pensamos en la ingeniosa imagen aristotélica del ejército en fuga que al fin se detiene y vuelve a obedecer al comando (*ἀρχή*). Es un profundo juego de palabras. Describe que nuestro saber debe ser retrotraído, al principio, al comienzo. Si el conocimiento es una derivación a partir de principios, ¿cómo es posible el conocimiento de principios? El juego de palabras aristotélico con *arché* tiene resonancia entre nosotros desde que Max Scheler de «saber dominador» para describir el saber de la ciencia moderna.¹²⁵

El regreso a lo originario, ya planteado y citado por Heidegger en su momento, es de esas aportaciones que han sido parte de la *kehre* (giro), de su giro ontológico, del cual su alumno más distinguido hace gala de la aplicación de su idea a la problemática contemporánea, dando como resultado la reflexión y la apertura de un camino florido y amplio frente a las aporías de la modernidad industrial, en que ha caído el pensamiento y la civilización Occidental.

Ahora, el concepto a desarrollar es el de símbolo, el cual parece ser muy sencillo y carente de gran relevancia a ojos de un pensamiento convencional o establecido desde el confort y la comodidad de las habladorías contemporáneas; sin embargo, es un concepto bastante rico en su valoración significativa y permitirá reconectar la tradición, desde varios aspectos, así como su importancia en la *Bildung* del escultor y como consecuencia colateral de un acercamiento al sentir de la creación escultórica y artística. El D.R.A.E. nos da los siguientes significados de la palabra símbolo:

Símbolo: *Del lat. symbōlus, y este del gr. σύμβολος sýmbolos.* 1. m. Elemento u objeto material que, por convención o asociación, se considera representativo de una entidad, de una idea, de una cierta condición, etc. La bandera es símbolo de la patria. La paloma es el símbolo de la paz. 2. m. Forma expresiva que introduce en las artes figuraciones representativas de valores y conceptos, y que a partir de la corriente simbolista, a fines del siglo XIX, y en las escuelas poéticas o artísticas posteriores, utiliza la sugerencia o la asociación subliminal de las palabras o signos para producir emociones conscientes. 3. m. Ling. Representación gráfica invariable de un concepto de carácter científico o técnico, constituida por una o más letras u otros signos no alfabetizables, que goza de difusión internacional, y que, a diferencia de la abreviatura, no se

124 Heidegger, *Heráclito...* 42.

125 Gadamer, *Mito...* 74-75.

escribe con punto pospuesto; p. ej., N, He, km y € por norte, helio, kilómetro y euro, respectivamente. 4. m. Numism. Emblema o figura accesoria que se añade al tipo en las monedas y medallas. 5. m. desus. Santo (ll nombre que servía para reconocer fuerzas como amigas o enemigas). Símbolo algébrico 1. m. Letra o figura que representa un número variable o bien cualquiera de los entes para los cuales se ha definido la igualdad y la suma.¹²⁶

En estas definiciones, a parte de la aportación etimológica, parece que en la mayoría de los casos más que definir qué es el símbolo sólo hace analogías y desarrolla algunos ejemplos donde se presentan casos de símbolos, sin por esto quedar claro qué es el símbolo o los símbolos; de hecho hay casos en que se confunde el significado de estos con el de los signos, como es el caso de las acepciones 3 y 4. Para constatarlo vamos a comparar lo que nos dice el mismo DRAE acerca de la definición de signo, para ello sólo vamos a proporcionar las acepciones más importantes y significativas a este respecto, ya que también son más bastas que las de símbolo.

Signo. Del lat. signum. 1. m. Objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro. 2. m. Indicio, señal de algo. Su rubor me pareció signo de su indignación. 3. m. Señal o figura que se emplea en la escritura y en la imprenta. 4. m. Señal que se hace por modo de bendición; como las que se hacen en la misa. 5. m. Figura que los notarios agregan a su firma para singularizarla. 6. m. Hado, sino. 7. m. Astrol. Cada una de las doce partes iguales en que se considera dividido el Zodiaco. 8. m. Mat. Señal o figura que se usa en los cálculos para indicar la naturaleza de las cantidades y las operaciones que se han de ejecutar con ellas. 9. m. Mús. Señal o figura con que se escribe la música. 10. m. Mús. En particular, señal que indica el tono natural de un sonido. Signo lingüístico: 1. m. Ling. Unidad mínima de la oración, constituida por un significante y un significado.¹²⁷

Así el signo es la mínima expresión para significar algo y el conjunto de varios signos puede referir o formar un símbolo, claro está, esto tampoco define qué es un símbolo. Sin embargo, se ha logrado definir el signo y en forma sucinta y escueta qué es lo que lo diferencia del símbolo. Para aproximarnos un poco más a una definición de símbolo, y su diferencia con el signo, podemos hacer uso del desarrollo que hace Jung sobre la diferencia de los signos y el símbolo, ajustándose de esta manera a la construcción que se ha ido hilando a partir de la revisión y rescate de los conceptos para salir de una lectura media, es decir de las *habladurías* y las *escribidurías*. De este modo desarrolla el mismo Jung la contraposición entre signo y símbolo, visto también desde la *arché* del arquetipo. Jung lo desarrolla de la siguiente manera, desde el enfoque de la psicología y del *mýthos-lógos*:

El hombre emplea la palabra hablada o escrita para expresar el significado de lo que desea transmitir. Su lenguaje está lleno de símbolos pero también emplea con frecuencia signos o imágenes que no son estrictamente descriptivos. Algunos son meras abreviaciones con hileras de iniciales como ONU, UNICEF, o UNESCO; otros son conocidas marcas de fábrica, nombres de medicamentos patentados, emblemas o insignias. Aunque éstos carecen de significado en sí mismos, adquirieron un significado reconocible mediante el uso común o una intención deliberada. Tales cosas no son símbolos. Son signos y no hacen más que denotar los objetos a los que están vinculados.

Lo que llamamos símbolo, es un término, un nombre o aún una pintura que puede ser conocida en la vida diaria, aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros. Muchos monumentos cretenses, por ejemplo, están marcados con el dibujo de las azuelas dobles. Este es el objeto que conocemos, pero desconocemos sus proyecciones simbólicas. Como otro ejemplo, tenemos el caso del indio que después de una visita a Inglaterra, contó a sus amigos, al regresar a la patria, que los ingleses adoraban a los animales porque habían encontrado águilas, leones y toros en las iglesias antiguas. No se daba cuenta (ni se la dan muchos cristianos) de que esos animales son símbolos de los evangelistas y se derivan de la visión de Ezequiel y que eso, a su vez, tiene cierta analogía con el dios egipcio Horus y sus cuatro hijos. Además, hay objetos, tales como

126 <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=Xuq7wTS>,

127 <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=XrXR2VS>,

la rueda y la cruz, que son conocidos en todo el mundo y que tienen cierto significado simbólico bajo ciertas condiciones. Precisamente lo que simbolizan sigue siendo asunto de especulaciones y de controversia.

Así es como una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto «inconsciente» más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón. La rueda puede conducir nuestro pensamiento hacia el concepto de un sol «divino», pero en ese punto, la razón tiene que admitir su incompetencia; el hombre es incapaz de definir un ser «divino». Cuando con todas nuestras limitaciones intelectuales, llamamos «divino» a algo, le hemos dado meramente un nombre que puede basarse en un credo pero jamás en una prueba real.

Como hay innumerables cosas más allá del alcance del entendimiento humano, usamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo. Esta es una de las razones por las que todas las religiones emplean lenguaje simbólico o imágenes. Pero esta utilización consciente de los símbolos es sólo un aspecto de un hecho psicológico de gran importancia: el hombre también produce símbolos inconsciente y espontáneamente en forma de sueños.¹²⁸

Ahora tenemos una definición más cercana de lo que es el símbolo y sus múltiples diferencias con el signo, lo cual constata el tremendo vacío que existe en la definición de símbolo por parte del DRAE, en los cuestionamientos previamente puntualizados. Esto es debido, en parte, a que los diccionarios lingüísticos están hechos a partir del uso que se da en una sociedad determinada; sin embargo, cuando se emplea por especialistas en otras áreas de la ciencia, como la antropología, la filología, la hermenéutica, o en este caso la psicología profunda, la conceptualización entra en un plano de investigación más complejo y aplicable a las necesidades de la ciencia o el área del conocimiento que lo enmarca.

Tras las diferencias, observaciones y delimitaciones aportadas por Jung, quien además lo diferencia del área cultural y su análisis psicológico. Además, Jung ejemplifica cómo las imágenes simbólicas que son interpretadas por sujetos muchas veces ajenos a éstas y cuando el horizonte histórico los separa, la interpretación es completamente disímil al que le correspondería a alguien que está sumergido o emanado de la vitalidad temporal y cultural; aunque en realidad eso tampoco es del todo cierto, porque también los miembros de una misma cultura y tradición llegan a desconocer el sentido de sus representaciones simbólicas, como irónicamente señala Jung respecto a las representaciones de animales.

Nelson Goodman ha comprendido que también esto se debe a la construcción de mundo a través del lenguaje, dado que este pone sobre la mesa la conformación de la realidad respecto a la designación de las cosas, por medio de la conformación de su lenguaje. Así pone el ejemplo donde un mueble de madera puede significar un objeto utilitario con todas sus constituciones semánticas pues su uso está completamente definido en el contexto general occidental y fácilmente es sobreentendido para un sujeto que vive en una ciudad; no obstante, para una sujeto con un contexto aborigen puede significar sólo material de combustión para generar alguna fuente de calor o tener en otros casos algún uso totémico. Así también el sentido simbólico está dado por el contexto cultural, de ahí que sea peligroso caer en el constante juego de la descontextualización propuesta por los posmodernos, que cada vez se vuelve un problema para la significación de los símbolos propios de cada cultura como claramente señala Salvatore Settis:

Si algo podemos *learn from Las Vegas* (por citar el famoso libro de Robert Venturi), es no sólo la concomitancia, sino la equivalencia de los lenguajes y los estilos en el paisaje posmoderno, entre los cuales

lo «clásico» en sus varias formas no es más que uno entre tantos, donde además se funde lo «clásico» de los Antiguos con sus variadas recuperaciones modernas (como el Renacimiento o el estilo neoclásico). Por ejemplo, la mezcla de estatuas antiguas y renacentistas instaladas en pedestales en el Café Bongo de Tokio (de Nigel Coates) y elevadas sobre una especie de galería inaccesible que domina la barra del bar no sirven más que para evocar lo estatuario como un valor decorativo y convencionalmente exótico, no importa a quién o qué representan, o por qué. En este sentido, los préstamos de lo «clásico» en la arquitectura posmoderna no suponen un «retorno al orden» ni valen como invitaciones a meditar de nuevo sobre el espesor histórico de la tradición. Más bien exaltan el citacionismo intrínsecamente fragmentario e inconexo, segmentando lo antiguo en unidades mínimas descontextualizadas y reutilizables a voluntad (como las columnas dóricas de hormigón blanco producidas por la firma de Hamburgo que se venden por segmentos, para componer puertas o pórticos de altura variable).¹²⁹

Expuesto el peligro que implica la descontextualización y de paso la revelación del peligro latente del *citacionismo* posmoderno, en el reciclaje del uso de los valores simbólicos, se tiene que recalcar la valoración de la fuerza psíquica inconsciente cuando se presenta lo que no puede ser comprendido por completo, en su inmediatez; cuando representa algo más que su significado latente y obvio, tras no poder ser explicado por la razón; es decir por el logocentrismo racionalizante de la modernidad se tiende a caer en las *habladurías* y las *escribidurías* propias de las bases posmodernas citacionistas y de la lectura media y descontextualizadora.

Por esto, el símbolo tiene alcances insuperables en cada cultura, además tiene una doble fuerza: por una parte, se manifiesta en lo colectivo; por otra parte, la fuerza psíquica individual puede crear sus propios símbolos, como señala el maestro del pensamiento profundo. De ahí su importancia en la creación ya que se nutre, comparte y desarrolla las dos fuentes de símbolos (el individual y el colectivo). Por lo que el símbolo de cuño individual puede aparecer con nitidez o precisión cuando se logra desarrollar un estilo propio: las fuerzas psíquicas se juntan con las vitales y espirituales en conjunción con el desarrollo técnico-conceptual del mismo.

Estos territorios que sólo se comprenden desde el conjunto de conceptos previamente analizados y vinculados con el símbolo, recrea su naturaleza originaria occidental, a partir del pensamiento grecolatino (esto en cuanto al concepto, por lo que no quiere decir que no haya simbolismo en otras culturas o que se deban subyugar a este modelo cultural). Gadamer plantea una valoración histórico-lingüística del símbolo, donde revisa su sentido genealógico:

¿Qué quiere decir *símbolo*? Es, en principio, una palabra técnica de la lengua griega y significa «tablilla de recuerdo». El anfitrión le regalaba a su huésped la llamada *tessera hospitalis*; rompía una tablilla en dos, conservando una mitad para sí y regalándole la otra al huésped para que, si al cabo de treinta o cincuenta años vuelve a la casa un descendiente de ese huésped, puedan reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos. Una especie de pasaporte en la época antigua; tal es el sentido técnico originario de símbolo. Algo con lo que se reconoce a un antiguo conocido.¹³⁰

Así, este reconocer a un antiguo amigo, huésped honorario, por medio del símbolo, *tessera hospitalis*, plantea el valor de reconocimiento de lo desconocido a través del paso del tiempo por vía del re-conocer. El símbolo pone ante la alteridad la complementariedad del significante que se des-oculta al mostrar su co-respondencia y conformar la unidad. Así en la obra del *sculptor*, se plantea la relación simbólica de la idea-concepto en la creación a través del material, lo que deviene en un des-ocultar la constatación y la complementariedad de significados al esculpir sobre la piedra un concepto, una idea que simboliza la dialéctica de la creación por vía de la *sculperre* en un plano básico, por un lado, y, por el otro, podemos aplicar esta forma técnica del sentido del símbolo a esa

129 Salvatore Settis, *El futuro de lo clásico*, (Madrid, Abada Editores, 2006), 32-33.

130 Gadamer, *La actualidad...*84.

pregunta que plantea la propuesta del escultor frente a sí mismo o frente al interprete re-creador que contempla e interpreta la obra confrontada frente a frente, es decir:

(...) la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular, se representa como un fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o también quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital¹³¹.

De aquí la importancia en el símbolo, la reinterpretación de la dualidad complementaria del mýthos y el lógos, de la historia para conformar la *Bildung* del escultor como soporte en la comprensión cosmogónica y no meramente reducir la formación del escultor al oficio (sin que por esto, se atente contra el oficio o el saber hacer de la *téchne*, sino, más bien, que para comprender en un espectro más amplio de la *Bildung*, así como la complejidad que requiere la formación de un escultor profesional).

A partir de todos estos recorridos por varias áreas del conocimiento científico (tanto de las ciencias naturales, ciencias del espíritu e incluso las matemáticas), en múltiples tradiciones desde las inherentes a las técnicas y oficios de la escultura, es como se ha podido des-ocultar, hasta cierto punto, aquello que había caído en el olvido, como muchas de las cosas que se consideran superadas.

Ahora bien, este desarrollo que nos ha llevado a esclarecer los conceptos, también ha sido con la intención de poder crear un suelo fértil donde se pueda revisar, antes que el valor de la creación escultórica o de la revaloración de sus oficios, la valoración apropiada al otro sentido de las rocas, o más bien de las piedras como se usa en el lenguaje del escultor y de la cultura en general (el cual ya ha sido analizado desde el inicio del presente capítulo, por medio de la clasificación y la revisión de los procesos formativos de las diferentes rocas de las cuales se destacó por motivo de método, las usadas por la restauración).

Esta es sólo una parte que está parcialmente denotada por los aportes de las ciencias naturales, en particular de la petrología; pero que pierde de vista ese otro aspecto, el cultural, que se puede comprender también como un arché: como origen o como inicio. No es sólo un material cualquiera, sino que a través de su relación con el *symbolón*, esa *tessera hospitalis*, donde podemos reconocer ese *fragmento de Ser*, como bien señala Gadamer, *promete complementar la obra de arte* y es un material con el que uno debe dialogar para poder constituir la obra. Mas para este nivel de comprensión, no basta con la limitada clasificación y conceptualización categórica de la petrología, la cual en sí consta de una especie de cosmología apuntalada en dirección del eterno retorno, de los ciclos vitales, como ya se ha señalado con antelación.

Pero ¿qué es la piedra? ¿Es un material, una materia inerte? ¿Es un ente sin ser o un ser que se expresa en la materia? Decir qué es algún ente en función de su uso no es saber que es en sí aquello a lo que nos referimos, por ende existen las diversas ciencias que dan un enfoque o una perspectiva particular de lo que puede ser alguna cosa o algún fenómeno. El mecanismo del sistema en que está encasillado no puede determinar algo definitivo, no tanto porque haya una tendencia al relativismo. Más bien por lo imperfectas que son las ciencias, es decir no son capaces de tener un conocimiento abarcante y definitivo, porque sus métodos se van perfeccionando; pero cada vez son más especializados y al ser más especializados realizan investigaciones sobre particularidades que pierden de vista la totalidad. Claro está que hay trabajos interdisciplinarios que permiten desarrollar

131 Gadamer, *La actualidad...*85.

investigaciones de fenómenos más complejos, mas no pueden abarcar aquello a lo que la ciencia no puede llegar a investigar o lo que sus métodos no pueden aceptar por la supuesta objetividad. Por eso muchas veces reducen los objetos/fenómenos a lo que puede ser detectado por el registro de los aparatos de precisión. Esto no parece nada fuera de juicio, de hecho ¿cómo aceptar lo que no es verificable?

Actualmente, esto parece tan natural, sin embargo, los fenómenos y los entes no se pueden reducir a ello, incluso la ciencia y la tecnología no pueden emanciparse de sus propios yugos si se encadenan a visiones y normas que se arraiguen a sí mismas. Asimismo, en las grandes incógnitas que la ciencia ha revelado, cada vez hay más debates sobre el mundo subatómico, que terminan en debates filosóficos que se asemejan más al *lógos* o al *mýthos* Parmideano-heracliteano.

Con esto no se pretende eliminar a la actual ciencia de la presente investigación, sino simplemente acotar su horizonte y plantear que la ciencia tampoco es absoluta. Parte de ello se debe a la separación histórica de ella con lo religioso, en el sentido de buscar un saber absoluto. La ciencia aporta mucho al presente trabajo, por lo que el primer apartado empezó con el aporte de las ciencias de la tierra; pero ni ella puede conducirnos a saber en sí qué es la piedra o la roca -como prefieren denominar los geólogos y petrólogos-. Sin embargo, es sumamente aleccionadora toda la información que ahora se puede obtener por medio de libros especializados y, como se ha podido apreciar, llegan a aportar a otras áreas del conocimiento. También, nos define cómo son los ciclos de formación, la composición química y física, propios para favorecer el estudio y aplicación de la conservación y restauración de las obras pétreas.

Estos aportes son muy valiosos para la formación del escultor al acercarlos al conocimiento de las piedras que se usan. Mas no dice nada sustancial sobre qué es la piedra en sí. Siendo esta la construcción de conocimiento más rigurosa, la ciencia no puede decirnos qué son los entes ni cuál es el sentido de cada uno de ellos. Por poner otro ejemplo, la ciencia, puede describirnos fisiológicamente a los humanos, en órganos, sistemas, funciones, células, ADN, ARN, etc., pero con eso no definen a un ser humano ni su sentido ontológico. En este aspecto la ciencia aún está en un estado en que la filosofía, las religiones y lo espiritual están mucho más avanzados.

Dado esto y reformulada la pregunta, se planteará cuál ha sido la *arché* de la piedra en su sentido más básico y, por ende, si es posible señalar, qué función ha tenido como arquetipo dentro del desarrollo de la cultura y para el valor discursivo del *mýthos* y el *lógos* en la posibilidad de conocer *in illo tempore*. A partir de la dialéctica que nos permite el *lógos* tanto racionalista como del lenguaje, al hacer certero el ente de la piedra en su poli-forma onto-histórico-conceptual.

Toda construcción implica un habitar un espacio en el sentido heideggeriano, por lo que la materia primigenia de donde se desprende toda reminiscencia lejana ha quedado resguardada bajo, sobre y/o en la materia, por la intención humana o como evidencia del movimiento geológico de los elementos naturales. Es decir, el principio básico de los cuatro elementos tierra, fuego, agua y viento, el cual es una manifestación casi igual en todas las antiguas culturas salvo por la cultura dinástica china la cual tiene cinco elementos y estos son tierra, fuego, agua, madera y metal. Así es como se diferencian las visiones, sin embargo, en todas las culturas el proceso de cambio y transformación es asociado a las teorías del cambio y de la transmutación. Cuestión que la ciencia contemporánea por medio de su lenguaje moderno y, por partir de otra visión de mundo, desarrolla, como se ha mostrado en el llamado ciclo de las rocas, el cual da sentido al petro-origen.

Así la piedra es asociada a la vida/muerte y a lo inerte que, por contraposición a la dualidad, se asocia más a la cuestión de lo caótico, en el sentido de no presenciar un límite. Aunque, en realidad es solo una perspectiva como la plantea Hegel a partir del contraste de la racionalidad cosmogónica de los griegos en contrapartida de la subjetividad del ser-en-sí de la modernidad ilustrada-judeocristiana.

No se puede decir que entre los griegos se concibiera en su significado esencial. Ni lo natural como tal ni la inmediatez del espíritu en su unidad con la corporeidad valía para ellos como algo en sí mismo negativo, y la muerte no era para ellos por consiguiente más que un tránsito abstracto, sin pavor ni horripidez, un cesar sin extraordinarias consecuencias ulteriores para el individuo en trance de muerte. Pero cuando la subjetividad en su ser-en-sí espiritual deviene de importancia infinita, entonces la negación que comporta la muerte es una negación de esto elevado e importante mismo, y, por tanto, temible, una extinción del alma, que, por ello excluida para siempre, como lo ello mismo en y para sí negativo, de toda dicha, absolutamente desdichada, puede encontrarse expuesta a la condenación eterna. La individualidad griega por el contrario, considerada como subjetividad espiritual, no se adscribe este valor, y puede por tanto rodear la muerte de serenas imágenes. Pues el hombre sólo teme por lo que es de gran valor. Pero la vida no tiene para la conciencia este valor infinito más que cuando el sujeto, en cuanto espiritual autoconsciente, se es la única realidad efectiva entonces representarse con justo temor a sí mismo como negativamente puesto por la muerte. Ahora bien, por otro lado, tampoco cobra la muerte para el arte clásico el significado *afirmativo* que adquiere en el arte romántico. Los griegos no se tomaban nada en serio lo que nosotros llamamos inmortalidad. Sólo para la posterior reflexión de la conciencia subjetiva en sí. En Sócrates, tiene la inmortalidad un sentido más profundo y satisface una necesidad más avanzada. Cuando Odiseo, p. ej. (Odisea, XI, vv. 428-491), estima a Aquiles en el submundo más afortunado que todos los anteriores y posteriores a él, pues, antaño honrado igual que los dioses, ahora es un soberano entre los muertos, Aquiles, como es sabido, aprecia en poco esta suerte y responde que Odiseo no debe pronunciar ninguna palabra de consuelo de la muerte, preferiría él ser un siervo campesino y él mismo pobre, servir a un hombre pobre a cambio de un salario, que señorear aquí entre todas las sombras de los muertos. En el arte romántico, por el contrario, la muerte es sólo una extinción del alma natural y de la subjetividad finita, una extinción que sólo negativamente se relaciona con lo en sí mismo negativo, supera lo nulo y por tanto media la liberación del espíritu de la finitud y escisión tanto como la reconciliación espiritual del sujeto con lo absoluto.¹³²

Este desarrollo de la disparidad en la concepción de la vida/muerte y lo inerte va a cobrar un desarrollo diferente en la concepción que el mismo Hegel va a gestar respecto a la relación con la materia pétreo que conforman las montañas. Éste la considerará inanimada. Clarificado por uno de los pocos libros en que se expone de manera filosófica el tema, el concepto de la piedra y, nuevamente pone al descubierto la importancia de leer las fuentes directas (en este caso de Heidegger y de Hegel). Así nos desglosa la visión que se formulaba respecto a las montañas. En este texto Sallis narra el viaje de Hegel hacia los Alpes y cómo este viaje carece de importancia ante lo que ve y lo que concibe respecto a lo que es vital y trascendente, contrastando la reflexión de la dualidad arriba citada de vida/muerte contrapuesto a lo inerte de las montañas, por ende, de su constitución pétreo. Así nos dice:

En julio de 1796, siendo profesor particular en Berna, Hegel hizo una excursión por los Alpes con otros tres colegas. Durante la gira llevó un diario muy detallado. Gracias a este diario, sabemos bastantes cosas de su reacción al paisaje montañoso en particular, un paisaje que en la mayoría de los casos no parece emocionarle tanto como había esperado — después de haber leído el *Journeys in Switserland* de Meiner—. Así nos dice, por ejemplo, que los picos nevados de la región de Jungfrau no le causaron la impresión que suponía, pues «no provocaron el sentimiento de lo inmenso y lo sublime». También nos relata en una ocasión en la que él y sus compañeros se acercaron a un glaciar, a media hora de marcha, para descubrir que la vista «no ofrecía nada interesante»: «lo único que podía decirse era que se trataba de un *nuevo tipo de vista que no obstante no proporcionaba al espíritu ninguna ocupación añadida de ningún género*, salvo la de provocar sorpresa, al verse uno tan próximo a unas moles de hielo en plena canícula». De algunas otras montañas

que contempla durante el viaje dirá lo siguiente (Extrayendo sus palabras de la *Crítica del juicio*, casi como si quisiera desmentir lo que afirmaba Kant, en especial en relación a la sublimidad de «las informes masas de montañas amontonadas en completo desorden unas sobre otras con sus pirámides de hielo»): «Ni el ojo ni la imaginación encuentran en esas informes masas punto alguno que dé reposo satisfecho al primero u ocupación o recreo a la segunda [...] En el pensamiento de la permanencia de estas montañas o el tipo de condición sublime que pueda uno atribuirles, la razón no halla nada que la impresione, que suscite en ella asombro y maravilla. El aspecto de esas moles eternamente inertes no me inspiró nada salvo la monótona y, finalmente, aburrida representación siguiente: *así es [es ist so]*» —poco más, por tanto, que el puro y simple ser, con muy poca determinación sobreañadida, apenas otras cosas que la nada.¹³³

Así en la bitácora de Hegel podemos encontrar una serie de referentes sobre la vivencia de Hegel en el recorrido y las impresiones opacas de lo que encontró e interpretó al confrontar la experiencia de aquello que solo había percibido bajo la obra y el concepto de lo sublime en Kant. Nos revela lo anecdótico y poco impresionante que a su parecer le parecieron esas montañas en los Alpes, a las cuales las moles monótonas y aburridas en las que hace referencia a la eternidad de lo inerte, de tal modo hace la asociación con algo carente de vida, por eso en contraposición a la muerte. Esto es claro, como sigue el texto de Sallis, quien comenta en su escrito sólo un acontecimiento que le causó gran interés al propio Hegel. Así nos describe lo sucedido en esta peculiar experiencia del pensador alemán, plasmada en su diario. Continúa señalando:

La única excepción relevante parece haber sido la contemplación de una cascada: «A través de una angosta hendidura de la roca, el agua se abre camino desde arriba para caer después a plomo en espumantes borbotones, borbotones que arrastran hacia abajo la mirada del espectador aunque éste no puede fijarlos ni seguirlos, pues su figura [*Bild*], su forma, se disuelve incesantemente, se ve obligada a adquirir nuevos contornos a cada instante, y *en esa caída uno ve siempre la misma figura, percibiendo al mismo tiempo que nunca es la misma*». Si Hegel elogia ese espectáculo se debe a que se trata de una imagen natural de vida: «la vida eterna, la poderosa movilidad que la anima»¹³⁴

Con esta subsiguiente referencia se hace más comprensible, en cierto aspecto, el desánimo y el motivo por el que le parecieron exageradas las aseveraciones kantianas de lo sublime en las montañas visitadas dentro de la cordillera de los Alpes. Además, de considerar sumamente importante el aspecto inherente a lo que considera vital o viviente, se refiere al movimiento constante y cambiante, a ese constante fluir que atraviesa la solidez de la roca o, más bien, que brota de sus entrañas: de los intersticios espacio-fenómicos. En este caso es el fluir del agua a través de esa hendidura por la que se abría camino, con un constante fluir que daba forma constante y cambiante a lo informe, aunque, y pese a las variantes, es la misma. Por lo que relaciona la vida contrastada con la eternidad inerte de la montaña, con el devenir acontecido por la movilidad que alienta el fluir vital.

También hay que comprender el contexto del periodo histórico de Hegel, en el cual las investigaciones científicas tenían una concepción diferente y estaban aún por desarrollarse con el método científico la nascente ciencia de la geología. Por lo mismo sus ramificaciones especializadas, como son la petrología y la vulcanología, no tenían el panorama tecnicista y conceptual que hoy se puede utilizar.

El sentido del movimiento parece nulo en las montañas de los Alpes; movimiento tal vez sólo apreciable por los ventisqueros encontrados en las mayores altitudes de las montañas. Sin considerar estos aspectos de la relativa inmovilidad de las montañas y de sus partes constitutivas por antonomasia: las rocas que en su conjunto se constituyen y conforman en la mole atemporal, donde los fenómenos en la temporalidad antropológica no logra captar ese aspecto de movilidad eterna del

133 John Sallis, *Piedra*, (Valencia, Pre-Textos, 2009), 81-82.

134 Sallis, *Piedra*...82-83.

ciclo de las rocas y del magma fundido; del movimiento intermolecular de los elementos químicos; así como de todos los desplazamientos que permiten la vida bajo ritmos y desplazamientos dispares a los de la vida humana. En contrapartida a esta visión apagada, pero con matices a Hegel, aparece la visión desde *das leben Philosophie (la filosofía de la vida)*, con el vitalista Georg Simmel quien afirma en su ensayo sobre la interpretación que hace respecto a los mismos Alpes (cerca de cien años posterior a la experiencia de Hegel), la fuerza que aprecia en esas masas informes, donde se encuentran semejanzas y diferencias muy notables, que son importantes pues son dos pensadores que han escrito sobre este tema y cuya interpretación está fundamentada por la experiencia como hilo conductor de la vitalidad comprensiva. De este modo expone la concepción que le dejan las montañas en su análisis:

(...) Para que el caos de siluetas solitarias e indiferentes de las cimas encuentre, por así decir, un contrapeso y un principio de cohesión, la materia informe tiene que adquirir un insólito predominio. El ondulante desasosiego de las formas y la maciza materialidad que exhala su mera dimensión propician en su tensión y contrabalanceo una impresión en la que la excitación y placidez parecen fundirse de modo singular.

La cuestión de la forma transporta la impresión que causan los Alpes a las últimas categorías anímicas. Hay elementos de esta impresión tanto más aquí como más allá de la forma estética. Los Alpes sugieren por una parte el caos, producen el efecto de una tosca masa informe que sólo ha adquirido un perfil propio de manera accidental, sin obedecer a un sentido inscrito en ella misma; parece como si aquí rompiese su mutismo el secreto de la materia, con que se capta más con una mirada a la configuración de las montañas que a cualquier otro paisaje. Percibimos aquí lo terrestre como tal, con todo su tremendo ímpetu, muy alejado aún de toda vida y de la significación propia de la forma. Pero, por otra parte, las rocas enormes que se yerguen a lo alto, las pendientes de hielo brillantes y transparentes, la nieve de las cumbres, carente ya de toda relación con las depresiones de la tierra, todo esto son símbolos de lo trascendente que elevan la mirada del alma donde yace lo que se puede alcanzar con el máximo peligro, inaccesible para la mera fuerza de voluntad. [...] en cuanto las nubes cubren las cimas nevadas; porque entonces las montañas se ven reducidas por las nubes a la tierra, las aplastan y las unen al resto de lo terráqueo. Sólo cuando el cielo está limpio apuntan de manera infinita e ininterrumpida a lo supraterráneo y parecen pertenecer a un orden distinto al de la tierra. Si hay un paisaje del que se puede decir que es trascendente, éste es el que configuran los ventisqueros, pero sólo allí donde no hay sino nieve y hielo y ninguna mancha de hierba, ningún valle, ninguna pulsación de vida. Y como lo trascendente, lo absoluto, sensación en la que nos sume un paisaje así, se encuentra más allá de toda palabra, también está a no ser que se vea infantilmente humanizado, más allá de cualquier forma. Pues todo lo que tiene forma se halla, por eso mismo, limitado, ya sea porque la fuerza y la presión mecánicas señalen a un fragmento los límites allí donde otro empieza, ya sea porque el ser orgánico determina de manera positiva su forma por sus propias fuerzas internas, si bien debido a la limitación de tales fuerzas sólo puede desarrollarse en una figura limitada. En este sentido lo trascendente es informe: forma equivale a límite y por lo tanto lo absoluto, lo ilimitado, no puede ser configurado. Existe pues lo informe por debajo de toda forma y lo informe por encima. La alta montaña, con lo inasequible y la sorda furia de su masa puramente material y el simultáneo empuje supraterráneo y la calma transfigurada de su región de las nieves, nos inspira ambas informidades en una única resonancia íntima. Esa ausencia de una significación propia y genuina de su forma hace que en ella encuentre asiento común el sentimiento y el símbolo de las grandes potencias de la existencia: de aquello que es menos que cualquier forma y de aquello que es más que todas las formas.¹³⁵

Esta cita muestra las diferencias y similitudes respecto a la visión del propio Hegel, en este sentido se tiene la relación de lo informe como lo inerte, lo cual hace una analogía sobre el sentido de lo que está fuera del orden en asociación directa a la revisión que se ha hecho al sentido originario de *kósmos* como orden, armonía, belleza y límite de contenido en la forma finita, como contrapartida al *cháos* desorden, lo informe e ilimitado por ser infinito e incontenible. De aquí la diferencia entre lo eterno y lo mortal de la vida. A su vez hay un punto de encuentro que comparten tanto Simmel como Hegel: la diferencia con Kant en torno a lo sublime de las montañas.

135 Georg Simmel, *Sobre la aventura*, (Barcelona, Península, 2002) 197-198.

Por otra parte, Simmel muestra cómo la fuerza de las montañas se ve apelmazada por la presencia de las nubes, aunque en este punto empiezan a florecer conceptos que no se habían tocado; ya que, como señala el mismo autor, respecto a que las nubes, hacen desaparecer la impresión estética y la mística, dejando a un lado la categoría estética de lo sublime por la sentencia simbólica de lo trascendente; de este modo, acercándose más hacia un pensamiento espiritual y psicológico. Sin olvidar que está latente y por nacer el psicoanálisis. Dado que a esto le sigue la asociación de los ventisqueros, donde hace el señalamiento de que es nula la pulsación de vida. De este modo, Simmel nuevamente se adelanta a otro autor como es Freud, al conceptualizar la *fuerza vital* que en la futura teoría psicoanalítica está vinculada al Eros (vida) con oposición al Thanatos (muerte).

En este punto de inflexión podemos finalmente colegir de manera esgrafiada la relación con el símbolo, al poder significar algo que va más allá de lo meramente referencial o anecdótico; por eso las palabras expresadas por ambos autores conforman algo más que el significado corriente y a la par complementa la significación de la alteridad, como el caso de la *tessera hospitalis* del *symbo-lón*. Asimismo, se presenta cómo cada autor crea en su descripción los símbolos que, de manera espontánea y a diferencia de la cita de Jung, no sólo se producen en los sueños sino que también en el lenguaje al escribir; por eso las técnicas psicoanalíticas requieren del lenguaje también -por supuesto de una técnica apropiada para concretar sus métodos y teorías-.

De esta manera el sentido de lo temporal (devenir) y atemporal (eterno) cobra sentido en la cosmogonía, tanto de Oriente como de Occidente, donde los ciclos de renovación tienen secuelas, aun en el pensamiento moderno; aunque se trate de negar “la estructura del mito y del rito, no deja de permanecer inmutable pese a que las experiencias provocadas por su actualización no tengan ya más que carácter profano: una construcción es una organización nueva del mundo y de la vida”.¹³⁶

Así se suma el concepto de experiencia, que se desarrollará en el siguiente capítulo; por lo pronto es preciso señalar la simbología que producen las montañas. Pese a estas diferencias entre la concepción de Hegel y Simmel tenemos que añadir la importancia que en los mitos tienen los símbolos de transformación y de trascendencia, dado que aún en la cultura judeocristiana implica un ascender hacia el plano de lo divino. Tal es el caso del monte Sinaí donde Yahvé le entrega los diez mandamientos a Moisés en lo alto de la montaña; al ascender con la ley divina de ese periodo, las tablillas y la montaña se vuelven símbolos de transformación y trascendencia: las montañas han sido símbolo de cultivo espiritual y sabiduría. En su versión moderna tenemos el Zaratustra de Nietzsche que también es un referente de las antiguas culturas para el conocimiento cósmico relacionado con lo divino, la naturaleza y el ser interior del hombre. De ahí que no sea extraño el fenómeno que se ha analizado de los cuatro mathemata, en correspondencia con el sentido originario de simetría. Así encontramos en un extenso y detallado libro de Marus Schneider esta relación de conceptos y cosmogonías que están vinculadas en todas las culturas, desde los albores de las civilizaciones humanas. Dicho texto da cuenta de ello de manera sencilla y complementaria por lo que se tomará un pequeño fragmento donde hace referencia a las culturas megalíticas y su relación con las montañas, las piedras, las constelaciones y la música:

En las culturas megalíticas antiguas el Géminis, con su naturaleza doble de intermedia entre Dios y los hombres, no parece ser un personaje, sino que representa la ley de la Naturaleza, o sea la Naturaleza misma, que se veneraba bajo el aspecto de las piedras y montañas sagradas o de los ríos y árboles donde se manifiesta la voz de Dios. Como la voz, o sea el sonido, forma el místico barco de trabazón entre los dos mundos, la plegaria humana, recitada o cantada, se intensifica mediante el ritmo de los tambores (hecho a base de un árbol ahuecado) y por el sonido de los litófonos con dibujos o formas de nubes y de montañas. El

eco de estos ritmos de la tierra es el «corazón» místico de la montaña poblada por las almas de los antepasados que residen en las rocas y en las murallas ciclópeas, así como también en los menhires, que, dispuestos en forma de T, parece representar el barco asentado sobre la estaca de sacrificio. El barco —recipiente del sacrificio continuo— es el símbolo material del sonido mediador entre el cielo y la tierra propagado por el tambor (=árbol de la vida) y la piedra.

La montaña de piedra es una «montaña de «cantos», es decir de roca y sonidos, que se prolonga en el elemento aire mediante las murallas ciclópeas que forman las nubes. El monte de Júpiter es el monte de metal. Entre los castillos de nubes y las construcciones megalíticas de los hombres se intercalan los antepasados y los santos que residen en las rocas circundantes de la garganta. Asimismo, los animales fabulosos tallados en la piedra ocupan el mundo intermedio (la mandorla) situado entre los animales de la tierra y aquellos «animales» que ocupan el zodíaco o que se forman y transforman en el cielo merced al juego de las nubes.

Históricamente, la veneración de las fieras en la selva de la montaña de piedra forma con toda probabilidad el prototipo de la veneración de la piedra. Importa subrayar que la mayoría de las culturas megalíticas recientes ocupan territorios en los cuales sobreviven aún culturas totémicas. Lo mismo que en los animales de dichas culturas totémicas, así en las piedras de las culturas megalíticas tuvieron su sede los antepasados y los elementos mediadores entre el cielo y la tierra. En la antigua religión totemística la piedra lanzada por la honda parece formar un elemento de transición entre estas dos concepciones.¹³⁷

In illo tempore, la relación simbólica de la piedra y las montañas hacen referencia a lo que Hegel y Simmel han descrito desde su experiencia y sentir en conformidad de su pensamiento. En la cita de Schneider se confirma la correlación de la atemporalidad de la enunciación y presencia de lo divino en el origen. Asimismo, el sentido cosmogónico del ritmo y la armonía cósmica a partir de la relación de los instrumentos musicales megalíticos, como el caso del litófono. Desde la referencia al sonido armónico y creado por los instrumentos musicales que resuenan como el *corazón místico* de la montaña, muestra dos caminos que se complementan. Por una parte la relación con los cuatro o cinco elementos, los cuales tienen también relaciones simbólicas y alquímicas aún para las culturas megalíticas recientes como indica el autor; por otra parte, se tiene la relación de la montaña y las piedras con los antepasados. Relación análoga con el conocimiento propio de múltiples culturas, como han sido las orientales y las precolombinas en las que se asoma esa relación de respeto y veneración simbólica a la montaña, como ese lugar donde yacen las ánimas o almas en descanso.

Esto tiene también cierta vinculación con el pensamiento moderno, al indicar Schneider: *la montaña poblada por las almas de los antepasados que residen en las rocas y en las murallas*, no suena descabellado o fuera de lógica, aun para la visión cientificista. Por tanto, no se debe olvidar que para la petrología el proceso de litificación del material sedimentario, es decir, que los fragmentos orgánicos que no se volatilizan o no se absorben por otros organismos son comprimidos o cementados para consolidarse en un estado pétreo estable, conformando así una nueva roca. De esta forma, todo material pétreo tiene algo de los organismos que han perecido. No es de extrañar, que aún en las rocas sedimentarias se encuentren restos fósiles de organismos marinos y en los mármoles los registros de organismos compactados por las altas presiones y la cristalización.

De este modo la relación de la vida espiritual de las piedras y su conformación en la litificación nos llevan a tener que hablar de ese aspecto relacionado con lo humano, con sus construcciones y con el sentido de la muerte que se asocia directamente a las ruinas y las sepulturas desde el tiempo mítico. Sobre esto Sallis se refiere a Heidegger remontándose a su ser en la muerte, que plantea al hombre fuera del tiempo mítico y eyecto en el tiempo histórico (en espera del regreso de los divinos, como ya se plantea en textos posteriores); en la finitud, inmerso en el devenir.

El capítulo titulado *Vorbei*, (se traduce por pasado), empieza la reflexión sobre el antiguo cementerio judío de Praga el cual tiene un contexto particular precedido por el genocidio del nazismo:

(...) es un revoltijo de piedras pardas y grises amontonadas en un pequeño recinto amurallado situado en lo que un día fue un gueto de la ciudad. Las piedras se apilan tan densamente que uno sabe, antes incluso de leer nada sobre el particular, que ahí se encuentran enterrados varios miles de personas".¹³⁸

Ya se hacía referencia a que la tierra es el corazón místico de la montaña, la cual está poblada por las almas de los ancestros en las rocas y las murallas. Es decir, hay un contraste entre la visión del pensamiento moderno ilustrado y el pensamiento megalítico que conserva vínculos de donde nos llega la idea de que la muerte sólo es un paso de transición -lo que en física se denomina la ley de Lomonósov-Lavoisier, mejor conocida como ley de la conservación de la materia, la cual asume que la materia no se crea ni se destruye sólo se transforma-. De esta manera el vínculo con la naturaleza y la vida no se rompe del todo e incluso si la mente es materia también debe de haber una relación en cuanto materia expresada, como psique, como mente; o lo que significa en su sentido originario *psyché*: alma. En el caso de la anterior cita, también se suma la complejidad histórica y el trauma psicológico de un genocidio, cuyo testigo fiel han sido y son los restos de piedra del mismo cementerio; por lo que el contexto y el recordar (*Andenke*), presenta también el valor de la trascendencia simbólica de las ruinas como una especie de monumento histórico, por ser el resultado fragmentario de lo acaecido en el tiempo. En el siguiente capítulo se abordará este aspecto de conformidad al concepto de *kunstwollen* como parte de una categoría histórica.

De este modo y retomando un punto anterior, la materia sólo se transforma y el pensamiento es asociado a su vez a una consecuencia meramente espiritual; pero también se ha cuantificado en su manifestación material, por lo que para el pensamiento megalítico y cosmogónico es un aspecto de transformación del cuerpo y del alma: del cuerpo y el pensamiento donde la tierra como corazón en su manifestación consolidada contiene el alma de los antepasados. No es de extrañarse que un maestro como Miguel Ángel Buonarroti considere que la obra ya está ahí dentro del bloque; en este aspecto, es más que un mero gusto cuando trabajaba su obra de manera monolítica ya que implicaba también un pensamiento ontológico pues ya intuía y reflexionaba sobre el ser de la piedra y no la veía como un material inerte, ni tampoco veía solamente un conjunto de procesos para llegar a un fin. No lo reducía a un aspecto meramente técnico. Esta visión es claramente bipartita: por una parte por el platonismo y el neoplatonismo del cual es aprehendida desde su formación intelectual al estar en contacto con los libros y pensadores destacados de su época; por otra parte, tenemos la sensibilidad creadora vinculada directamente con su fuerte espiritualidad expresada en su catolicismo, el cual está presente en algunos de sus poemas como a continuación comenta Anthony Blunt, quien acompaña su propuesta de los poemas del propio Miguel Ángel, con lo que se da la verificación de sus planteamientos y, sea de paso, también de la proposición que se ha desarrollado en la presente investigación. Así nos presenta lo siguiente:

Durante esta época, Miguel Ángel hace hincapié en el carácter divino de la inspiración artística. Dios es la fuente de toda belleza: *Ma quel divin, che cielo alberga e stassi, Altri, e sè più, col propio andar fa bello.* (Este ser divino que reside y habita hace bellos a los demás por su propio movimiento, pero todavía se hace más bello a sí mismo.)

Gracias a este ser divino, puede dar vida a la piedra en la que esculpe su estatua: *Se ben concetto ha la divina parte/ Il volto e gli atti d' alcun, po' di quello/ Doppio valor con breve e vil modelo/ Dà vitta a' sassi...* (Si

la parte divina del artista ha concebido correctamente el rostro y los gestos de alguien, después este doble valor (del espíritu y de la mano), puede dar vida a la piedra sobre un pequeño y vil modelo.)¹³⁹

En estos fragmentos se puede ver que se encuentra todavía inmerso en la fuerte dualidad teológico-intelectual. Sin embargo, no es aquí donde encontramos su concepción más profunda. Miguel Ángel Buonarroti logra desarrollar su propia concepción escultórica y de ahí una ontología de la piedra, como sigue el mismo autor:

La teoría escultórica de Miguel Ángel puede deducirse de algunos de sus poemas en especial del soneto que empieza: *Non ha l'ottimo artista alcun concetto,/ C'un marmo solo in sè non circonserva/ Col suo superchio, e solo a quello arriba/ La man che ubbidisce all'intelletto.* (El artista mejor no tiene idea alguna que un bloque de mármol no contenga potencialmente en su masa, y sólo la mano, obedeciendo al intelecto puede llegar a ella.)

La explicación de esta idea puede encontrarse en el hecho de que, cuando Miguel Ángel habla de la escultura, se refiere a la escultura en mármol o en piedra, y no en arcilla.

Por escultura entiendo la que se hace tallando en el bloque, la que se ejecuta construyendo se parece a la pintura¹⁴⁰.

Para Miguel Ángel la característica esencial de la escultura consiste en que el artista comienza con un bloque de piedra o de mármol y lo talla hasta darle vida o descubrir en él la estatua. Esa estatua equivale a la que el artista tiene en su propia mente; y puesto que la estatua existía en potencia en el bloque antes que el artista comenzase a trabajarla, es en cierto sentido exacto que la idea de la mente del artista existía también en potencia en el bloque y que todo lo que ha hecho esculpiendo su estatua ha sido descubrir esta idea.¹⁴¹

Blunt en este último párrafo trata de forzar la concepción auténtica y originaria del maestro Miguel Ángel Buonarroti, pues intenta que encaje en un platonismo con tintes aristotélico producto de la concepción neoplatónica, pero esta resulta muy forzada. La concepción del maestro florentino pertenece a una visión muy *sui generis*, al grado que ninguno de sus predecesores ni sucesores llegó a concebir la piedra de esta manera. Se puede deducir que es consecuencia de sus procesos de introspección reflexivas y de sus experiencias profusas y vivenciales con la materia y las tradiciones. No olvidemos que es un *sculptor* como no hubo en generaciones (quizás desde la antigua Grecia, no hubo otro igual en convicción y compromiso con la escultura), tan apasionado en el arte de la escultura. Vivió mucho tiempo en las canteras y prefería estar en los yacimientos de Carrara para así poder escoger el bloque que era apropiado para cada obra. Todos estos aspectos, que van más allá de la interpretación y la concepción de los teóricos e investigadores, pueden pasar como meras ocurrencias o como anécdotas de la personalidad; sin embargo, para los escultores esto es algo que va más allá de la simple anécdota y quizás aún entre los escultores sean contados los que puedan tener la sutileza de comprender este aspecto.

Este compromiso con la escultura hizo que Miguel Ángel Buonarroti, viviera entregado a su obra escultórica como ningún otro escultor en la historia, dejando de lado todos los vicios y placeres de la vida común. Esta visión espiritual del bloque que contiene la escultura dista mucho del aristotelismo, porque en potencia un mármol puede ser cualquier transformación del material, no necesariamente una escultura. Sin embargo, para el maestro florentino la piedra que escoge no sólo era porque fuera la que tenga las mejores características físicas para la obra, sino que la obra ya está ahí y sólo tiene que quitar lo que está de más. De esta manera se aproxima más a la idea que se ha

139 Anthony Blunt, *Teoría de las artes en Italia 1450-1600* (Madrid, Ediciones catadra, 2011), 88.

140 Carta a Varchi, 1450.

141 Blunt, *Teoría de...*, 88.

construido a partir del planteamiento de Schneider, respecto de la visión de las culturas megalíticas de *la montaña poblada por las almas de los antepasados que residen en las rocas* y de Sallis a partir de la idea que se ha tomado del panteón judío. También hay otra referencia que puede ser parte de ese pensamiento profundo: Jung abrió el camino donde coincide la forma simbólica de comprender la naturaleza y la vitalidad espiritual de las piedras.

Más radicalmente, la creación de las obras contiene una gran parte de interpretación, a partir de índices o de signos “naturales” que se proyectan sobre los cuerpos. No es nada anecdótico la respuesta de ese escultor Inuit, invitado por el Museo del Hombre, a quién se le pidió esculpir un lobo en un bloque y rehusó hacerlo porque ese bloque contenía ya un oso. Miguel Ángel teorizó a su modo la misma actitud, al afirmar que el bloque contenía ya, en potencia, la obra que él *extraía* con el cincel.¹⁴²

Rastier nos da otra evidencia de lo aquí planteado, aunque su visión semiótica, hace que en el párrafo siguiente se reduzca a una gentil interpretación del artista a la objetivación gradual propias del material que trabaja, reduciendo la complejidad espiritual y simbólica de maestros que han llevado años de intensa cercanía a las tradiciones humanistas, científicas y espirituales, en consonancia al material y al desarrollo de sus compromisos con la *ars sculperre*. Es aquí donde se confirma lo señalado anteriormente sobre la falta de comprensión en la complejidad implícita de lo que se ha denominado la *concepción ontológica*, es decir del ser de la piedra, tan innovadora y legada por el gran Maestro Buonarroti.

CAPÍTULO II

La formalidad de las tradiciones histórico-técnico-conceptuales-*poiéticas*, como hilos conductores. Diálogo con la fuerza vital y la experiencia en la formación del *sculptor*, dentro y fuera de las aulas. La importancia de la autoridad ejercida por los maestros y las tradiciones

El principio supremo de la antigüedad era lo significativo, pero lo bello, el resultado afortunado de un tratamiento afortunado.

Goethe

Por el contrario, ha de afirmarse que el arte está llamado a desvelar la verdad en forma de configuración artística sensible, a representar (*Darstellung*) aquella oposición reconciliada, y tiene por tanto su fin último en sí, en esta representación (*Vorstellung*) y este desvelamiento mismo.

Hegel

Por escultura entiendo la que se hace tallando en el bloque, la que se ejecuta construyendo se parece a la pintura.

Miguel Ángel Buonarroti

El artista mejor no tiene idea alguna que un bloque de mármol no contenga potencialmente en su masa, y sólo la mano, obedeciendo al intelecto puede llegar a ella.

Miguel Ángel Buonarroti

2.1 El modelo como elemento de co-construcción funcional en la formación escultórica

El modelo es un elemento dentro de los proyectos de escultura, nodal para la formación del artista visual y la profesionalización del futuro escultor. Una vez que se han desarrollado ciertas habilidades dentro del modelado y a la par se ha comprendido el proceso de conceptualización y abstracción de la representación tanto como *Darstellung* y *Vorstellung*¹⁴³, pasando por la comprensión mucho más compleja que el oficio artesanal y dando paso al oficio escultórico como actividad dentro de las bellas artes y las artes liberales. Dada la comprensión de los elementos históricos y conceptuales anteriormente desarrollados es menester comprender el arte de la escultura como un ente complejo que requiere de técnica-oficio, sensibilidad, intelecto-razón, voluntad creadora y, lo más importante, una experiencia vital correspondiente a su tiempo-espacio contextual. A su vez requiere a la propia e inherente interpretación de los fragmentos de determinadas tradiciones, en particular el de la escultura aprendida en las escuelas de arte o por algunos especialistas en este arte, que no necesariamente se imparte a nivel licenciatura pero que están inmersos de manera profesional y que llevan una trayectoria muchas veces desconocida a nivel de las “instituciones académicas del arte”.

El objetivo del modelo para la *sculpere* tiene la finalidad de acotar las posibilidades de la obra a realizar, para ello es necesario, como se mencionó anteriormente, ciertas habilidades, aptitudes, competencias y elementos constructivos que forman parte del desarrollo integral del potencial escultor. Una vez bosquejado y modelado por una serie de posibles bocetos se puede llevar a cabo un ejercicio formal donde el discípulo vaya modificando una propuesta inicial para pasar a una serie en la que vaya cambiando en lo formal, pero sin perder el sentido conceptual en la interpretación del *Darstellung*. Generalmente como ejercicio de taller se expone cada propuesta ante el grupo para discutir los elementos formales respecto los conceptuales para que tengan claridad en la representación tanto en *Vorstellung* como en *Darstellung*.

Terminados estos ejercicios temáticos y de construcción de las ideas-concepto, se somete nuevamente al aprendizaje de un proceso técnico. En realidad se pueden aprender varias técnicas para llevar a cabo el modelo. El más tradicional y común para los escultores es a partir del molde y el vaciado en yeso, aunque también se pueden ejecutar en otros materiales de origen petroquímico y por ende sintéticos, como es el caso de las espumas, las resinas, la fibra de vidrio o plásticos como en el caso del estireno.

Para la elaboración del molde se requiere ciertos conocimientos técnicos, se debe de tener elaborada ya la pieza modelada a reproducir en el mismo. Esta con las características definitivas y detalladas, lo más cercanas al acabado formal que se pretende tener. Generalmente se aprende

143 Durante el primer capítulo se ha hablado de la representación subjetiva, pero principalmente sobre la representación de las obras artísticas. En este aspecto, por cuestiones de planificación y para no cargar un capítulo con todos los conceptos a emplear, se ha programado plantear y desarrollar los conceptos a lo largo de los dos primeros capítulos. En el caso de los conceptos de *Darstellung* y *Vorstellung* son utilizados por la ausencia de palabras que signifiquen lo que abarcan estos dos en lengua alemana y son sacados de la traducción al español de Las lecciones de estética de Hegel. Ahí nos dice el traductor: De los muchos escollos que en esta traducción me han salido al paso, sólo en un caso siento que he fracasado rotundamente: la distinción operativa entre *Vorstellung* y *Darstellung*, con sus respectivas familias. De todas las soluciones barajadas, la única que me ha parecido a cubierto de objeciones absolutamente contundentes, tratándose de un par de términos tan cruciales y frecuentes en esta obra es la siguiente: *Vorstellung* se vierte como «representación*», con significación de representación mental, subjetiva, interior...; *Darstellung* se vierte como «representación**», con el significado de representación fáctica, objetiva exterior... «Representación» cubre el resto de acepciones. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones de estética* (Madrid, Akal, 1989), 5.

primero a hacer moldes perdidos, es decir, que el molde sólo se va a utilizar por única ocasión, la pieza que resulte de este va a ser única y por lo tanto no va a ser posible hacer más reproducciones del molde. Aclarado este aspecto, se procede a la explicación del proceso del molde perdido. Posteriormente se desarrollará el aspecto conceptual como *Vorstellung* y la concreción de la *Darstellung* elaborando un tramado histórico-temporal a través de una breve reflexión de la representación natural e ideal como parte de las dos expresiones de la *sculpere* misma.

El primer paso es colocar la pieza modelada (**fig.1 y 2**) en una base de madera cuya superficie debe ser completamente regular y posteriormente se empieza por taselar estratégicamente el modelo a reproducir (**figs.3 y 4**). Generalmente los moldes sencillos se hacen en dos partes, aunque pueden ser de un sólo cuerpo o, por el contrario, implicar más de dos partes, dependiendo de la complejidad de la pieza. Para evitar complicaciones técnicas y hacerlo más sencillo, se expondrá el modo de elaborar un molde de dos partes, dado que el punto a tratar es meramente ilustrativo y referencial respecto a la elaboración de los moldes.

El tassel generalmente es de láminas de aluminio, aunque también pueden ser de plastilina, pero, por cuestiones meramente formales, la descripción que se llevará a cabo es con el tassel de aluminio. Estas láminas se pueden comprar, pero con efecto de usar materiales de re-uso se usan las latas de refresco, que son fáciles de cortar y de manipular para hacer la separación del modelo a moldear. Estos deben de medir aproximadamente: 3 cms X 5 cms. Dicha medida es aproximada y se toma como un estándar con el cual puedan incidir estos en una profundidad de 1 cm aproximadamente sobre la pieza modelada y se tenga una salida de este material de aproximadamente 2 cms (aunque pueden variar dependiendo de la pieza a moldear). Estas se colocan alrededor de la pieza (**figs. 3 y 4**), cuidando de que estas laminas puedan delimitar la pieza para la siguiente etapa.

En la segunda etapa se tiene que proceder con los siguientes materiales: Yeso para moldeo y pigmento puro (de preferencia para cemento y generalmente óxidos), agua y una cubeta dependiendo del tamaño de la pieza a moldear. Generalmente el grosor del yeso no excede los 2cm de espesor sobre el modelo, por cada uno de sus lados. Esto debido a optimizar el uso y el ahorro de los materiales para aprovechar mejor los recursos económicos inherentes al empleo del mismo material.

Se calcula la cantidad de agua vertida sobre el recipiente en donde se preparará el yeso. Se empieza a cernir el yeso con la mano sobre dicho recipiente con el agua, hasta que se forme una especie de pirámide de yeso, la cual debe llegar hasta la superficie del agua; así se logra tener la cantidad apropiada. Se revuelve el yeso vertido, sumergiendo una mano hasta la base de dicho recipiente. Con la palma de la mano hasta la base del recipiente se menea la mezcla y con el tacto se deben eliminar los grumos que se hayan podido formar al verter el yeso (o por cualquier otra causa), sobre el agua. Esta primera capa es sumamente importante, dado que es la denominada capa de registro (**fig. 5**)

Una vez fraguada la capa de registro, se procede a preparar lo que se denomina yeso *grosso*, el cual va a tener la finalidad de cubrir completamente la capa anterior y cuyo grosor no debe de exceder más allá de la longitud del tassel, colocado previamente (**fig.6**). Este es colocado de manera manual y la consistencia del yeso debe de tener más cuerpo que la capa de registro, por eso hay dos factores que deben de ser tomados en cuenta: por una parte, la cantidad de yeso al preparar la mezcla; por otra, la consistencia apropiada para aplicarlo, es decir, ni poco fraguado ni muy consolidado al fraguar (en términos coloquiales se conoce como consistencia de mantequilla). Después de aplicar esta capa se debe de limpiar con espátulas el área donde están los taseles para tener

claro donde está dicha división en su totalidad, así como precisar el grosor de la pieza en todo su perímetro.

Una vez fraguado el yeso por completo se procede a abrir el molde en el punto de unión del tasel (**fig. 7**) con unas pequeñas cuñas de madera, las cuales van a servir para abrir el molde y sacar el material blando con el que se modeló la figura o la forma que sirvió de base para hacer el molde. Una vez terminado este proceso se revisa el resultado y se observan las condiciones y características del molde obtenido: si es necesario resanar, sellar o simplemente en que parte hubo diferencias por posibles desfases de una cara con respecto a la otra (**fig. 8**).

Evaluado y resuelto los pequeños inconvenientes o defectos de cada una de las partes del molde, estas mismas deben ser sumergidas en agua para que embeba esta misma y se humecte hasta el interior de cada una de las dos partes. Terminado este paso del proceso se tiene que aplicar jabón líquido o jabón de pasta diluido en agua para formar una capa bloqueadora en el molde de yeso (embeber el agua es para que no absorba la capa bloqueadora de jabón y así tenga mayor eficacia esta misma).

Posteriormente se procede a preparar más yeso que en esta etapa va a servir para la tercera etapa, que es propiamente el vaciado. El yeso debe de ser de nuevo un yeso *grosso*.

Antes de preparar dicho yeso *grosso* se debe proceder al trenzado de alambre recocido para poder hacer un amarre alrededor del cuerpo de ambos moldes y así evitar que se muevan a la hora de hacer el vaciado (también se puede hacer con una cámara de llanta en vez del alambre trenzado). Una vez listo el alambre trenzado, y en un fraguado óptimo del molde, se tiende a amarrar el molde de manera transversal respecto al taselado. Después de realizar el amarre correspondiente con el alambre, se prepara un poco más de yeso *grosso* para cubrir este amarre, evitando así que no se desplace este mismos y quede bien fijo al molde para que no se mueva hasta después de abrir el molde y sacar la pieza.

Hasta este punto, finalmente, se puede proceder al cuarto paso que es propiamente vaciar el yeso al molde. Generalmente se vierte un poco sobre el molde para que registre mejor las partes más importantes, así como las más delicadas. Seguido de ello, se procede a verter el material en el molde hasta cubrirlo por completo, excediendo un poco de este material para evitar que cuando fragüe el yeso y se contraiga no falte yeso en el molde.

Se debe esperar a que el fraguado tenga una consistencia pastosa, de tal suerte que esté caracterizada por lo que en el argot del lenguaje del moldeado se denomina de *mantequilla*. En la entrada por donde se vertió el yeso y con una escuadra de metal se procede a quitar el exceso de yeso para tener un paramento apropiado en la pieza resultante respecto a su molde y acorde a las necesidades características del modelo a utilizar.

En los moldes comunes después de que la pieza haya fraguado, lo siguiente es retirar las partes del molde, nuevamente con cuñas, tratando de no dañar la pieza que está en el interior. Al ser un molde perdido, lo siguiente es desbastar desde el centro del molde, en el punto que se juntan las dos caras del molde hasta llegar a la capa de color. A partir de aquí el yeso con color denota su función, la de guía para prevenir al desbastar el molde en cuanto a la cercanía del modelo yacente en su interior. Por lo tanto se debe de desbastar con mayor cuidado para evitar dañar lo más posible la pieza que recién se va a descubrir (**figs. 9-11**). Finalizada esta parte del proceso se obtiene la

pieza en yeso la cual va a servir de modelo. Sin embargo, aquí no se acaba este proceso del modelo en yeso, dado que a la pieza en yeso hay que quitarle las rebabas (generalmente localizadas en la línea de unión del tassel), resanarla si así lo amerita y finalmente darle sus acabados, ya sea alisando, texturizando o si se requiere poniendo una capa de patina. El tipo de acabado del modelo va a depender también de los fines con que se ha realizado (**figs.12-16**), en otras palabras: para presentarse como modelo para un trabajo académico, laboral o si su fin es meramente para hacer uso del mismo como medio de la *sculpere*.

El proceso anteriormente descrito es uno de los más antiguos, heredado desde la tradición de la academia, el cual seguramente tiene un antecedente antiquísimo que puede ser también de interés en futuras investigaciones históricas de los antiguos procesos del arte de la escultura. Actualmente hay otros materiales con los que se hacen los moldes y los vaciados, como son: el caucho de silicón, las resinas sintéticas, la fibra de vidrio y una infinidad de nuevos materiales para la elaboración de estos. Sin embargo, los pasos del método, en sí, lo sustancial de los elementos desarrollados para hacer moldes y el vaciado, es básicamente el descrito con anterioridad. Es decir, para hacer cualquier tipo de vaciado, sea la pieza única o en serie, se debe de hacer un molde de dos o más partes (salvo con aquellas piezas que se puedan sacar de moldes de una sola pieza sin necesidad de tasselar).

Sin embargo, los materiales de origen petroquímicos son altamente contaminantes tanto en su empleo como en sus productos finales y residuales, por lo que al desecharlos son altamente contaminantes del medio ambiente. En cambio el yeso (en cualquiera de sus estados), es absorbido de manera natural y orgánica, por la tierra; además beneficia con el calcio (propio de este material natural), para mejorar las propiedades de la tierra donde se depositan estos mismos residuos.

Otros modos de hacer modelos pueden ser con espumas, plastilina epóxica e incluso cartón o estireno, pese a ser materiales blandos o efímeros, estos pueden usarse en la elaboración de modelos o bocetos que permitan tener un mayor aprovechamiento del tiempo; más cuando se trabaja a marchas forzadas o como se dice también, cuando se trabaja a contra reloj en un proyecto de escultura o un encargo el desarrollo de la obra requerirá de aventajar y acortar lo más posible en los tiempos de elaboración. A diferencia de la obra personal, sin ninguna finalidad en particular más que la de seguir el propio camino del escultor en la creación de la *sculpere*.

Como se observa, ahora hay toda una serie de procesos que han sido heredados por las múltiples tradiciones como parte de procesos históricos de aculturación de las diferentes interacciones étnicas y geo-políticas, heredados desde tiempos pre-históricos. A través de su uso y desarrollo se ha concretado una representación del tipo de *Vorstellung* y se ha de plasmar esa misma en la concreción matérica *Darstellung*. Es decir se logra lo que en tiempos modernos sería objetivar lo que en la mente del escultor tiene por idea o concepto, conformándolo en el material plástico-escultórico (representación interior como se ha denominado en el capítulo anterior o *Vorstellung* a partir de este mismo).

Es una forma de lograr esa transmisión ontológica que se desprende de sólo tener una idea que cualquiera puede tener, pero no cualquiera puede concretarla. Este desarrollo práctico es mucho más complejo a como se van desarrollando las capacidades psico-técnico-matéricas-poéticas, pues no solo se desarrolla formalmente y objetivamente en el sentido de las ciencias de la investigación, sino que además en la constante práctica de estos procesos se va a conformar una investigación personal tanto de medios bibliográficos y extra-disciplinares debido a las necesidades propias de un

espíritu creador dentro de la subjetividad de cada individuo. Como ya señalaba Kant en su crítica de la razón pura: “No hay duda de que todos nuestros conocimientos comienzan con la experiencia”. De ahí que este *poder hacer* conlleva a un riguroso y apasionante saber-hacer (tal como se desarrollará en el presente capítulo). Esto deviene de una revalorización del concepto de *poíesis* que desde tiempos anteriores a Platón ya tenía un sentido propio de saber hacer relacionado con un sentido espiritual y racional diferente a lo que de manera enredada por las *habladurías* y *escribidurías* se entiende en la actualidad sobre este concepto. Por lo que es necesario el esclarecimiento del mismo con la ayuda de especialistas (autoridades en la materia), en el presente capítulo.

De esta manera es preciso fortalecer dentro de los procesos formales a los futuros escultores y empaparlos bien de estos procesos tradicionales. Aunque son antiquísimos son considerados como superados por algunos. Sin embargo, en la actualidad se deben de retomar y revalorar las fuertes tradiciones que no sólo son referencias de los procesos técnicos de modo histórico, sino que son parte de la *fuerza vital* del ser humano como materia y espíritu. Estas ni las ciencias naturales, ni las ciencias lógicas puras como el álgebra o la aritmética, ni la literatura o la historia han logrado desarrollar. Pues la escultura proyecta de manera matérica y espacio-temporal la unificación de las *mathemata* y áreas del conocimiento moderno conjuntamente en la *Weltanschauung* del *sculptor* en la creación.

En el proceso de *Bildung*, el representar *Vorstellung* (mental o subjetiva) y *Darstellung* (objetiva) por medio de los materiales -lo que dentro del sujeto se *eyecta*- es el proceso particular de la *Weltanschauung* (cosmovisión); es decir, la construcción de mundo del sujeto en la cultural que abre posibilidades por vía de la *desocultación*. En una época gobernada por la desvalorización de lo espiritual y las religiones, el ser humano ha encontrado un nicho donde puede defenderse de la alienación del insípido y vacuo mundo industrial el cual atrae y cosifica por mera gravedad coactiva a todas las instituciones, incluyendo las culturales y educativas. Mas esto es debido a los modelos fascistas de la globalización financierista de la decadente unipolaridad representada por Estados Unidos y sus organizaciones internacionales como es el Banco Mundial, el Banco Interamericano de Desarrollo y el Fondo Monetario Internacional los cuales abren la brecha de representación entre los cada vez más ricos y los cada vez más pobres. Dijera Said: “(...) el foso que separa a ricos y a pobres se agranda cada día, y los intelectuales que hoy influyen en la opinión pública reaccionan ante semejante situación con una pretenciosa indiferencia que a mí me horroriza”.¹⁴⁴

En este aspecto cabe desarrollar un punto particular de cómo el *modelo* también tiene otra forma de expresión formal y cultural que va más allá de la representación plástica, pero que afecta el entorno de los modelos de enseñanza y los modelos aceptados por las instituciones coaptadas por grupos de poder. Así es como se han filtrado e impuesto políticas y concepciones dadas en la enseñanza académica y por ende institucional a través de la historia de las intervenciones extranjeras y la traición de los conservadores en la constante coacción.

En este caso podemos sobrentender que el modelo no es sólo el resultado de la forma técnica de resolver una idea o un concepto sino una expresión de la conformación de sujetos dentro de una sociedad, quienes van perdiendo sus capacidades y funciones analíticas, autocrítica y espirituales, por la voluntad de sumisión a lo inmediato y lo práctico en el sentido de la sociedad de consumo; sin embargo, en el desarrollo y formación dentro de una universidad pública, está la reevaluación y revaloración ontológica del sujeto que se está formando en un sistema que actualmente se consi-

deran post-industrial, aunque nuestro país en realidad no es una sociedad netamente industrial sino meramente agrícola cuyo rezago se ve claramente en la falta de tecnología propia.

Por esto es muy relevante la cita que se hace de Kant, porque es la experiencia de saberes y de vivencias las que podrán dar el justo peso a las necesidades y posibilidades de cada escultor en un mundo que incita al consumismo desbordado. Para dar forma objetiva y profunda a la significación y re-direccionamiento de la obra y a la búsqueda que construye y constituye en sus posibilidades de hacer-mundo, se requiere de un regreso no sólo técnico sino conceptual y lingüístico desde las propias instituciones. La tarea de aportar obras con un contenido profundo y un valor cultural mucho más complejo y libre de las ataduras de los prejuicios negativos de los sistemas que pretenden someter la *voluntad de creación* con una abrumadora disposición a eliminar toda identidad étnica y cultural. Por eso es que el modelo comprendido como un elemento de co-construcción elemental, visto no sólo desde un aspecto de lo que actualmente se denomina llanamente “la simple técnica”, sino que es la posibilidad de desarrollar tanto matériaca como espiritual y conceptualmente, lo que al paso de la práctica del *aprender-hacer* y el *poder hacer* creaciones que permitan entender el valor de las tradiciones y el sentido de proyectarlas individualmente. Para a partir de aquí poder en un futuro tener nuevos horizontes materiales, técnico-conceptuales-intelectuales que permitan el desarrollo de la actualidad del arte.

A partir de aquí, poder en un futuro tener nuevos horizontes materiales, técnico-conceptuales-intelectuales que permitirán el desarrollo de la actualidad del arte sin olvidar que es necesidad y obligación crear obras con ética y con principios, resguardando de esta forma el tesoro cultural y artístico legado en estos fragmentos culturales y vitales que han llegado gracias a los maestros que a través del devenir histórico han heredado sus creaciones y *modelos de creación*, para poder construir a partir de estos un horizonte pleno de posibilidades humanas. Permitiendo romper la alienación institucional y cultural, y el artista deje de ser servil a las imposiciones de un pequeño grupo de estafadores que estetizan el arte con escandalosos precios en las casas de subasta pero con nulo valor fuera de estas, a tal grado que no son cercanos a la sociedad en general y esta misma las desconoce.

Por otra parte, es importante poner sobre la mesa un concepto sumamente importante en el desarrollo de la comprensión cultural heredada desde los helénicos, me refiero al muy conocido concepto de *μίμησις* (*mímesis*) lo que en su transcripción latina pasó a ser *mimēsis* y que pasó al español como mimesis. Concepto generalmente traducido como imitación, así tenemos lo que nos dice el Diccionario Bilingüe Manual Griego Clásico-Español (DBMG-E):

μίμημα ατος τό y μίμησις εως ή imitación; figura, representación, imagen.

μίμητικός ή όν apto o hábil para imitar, representativo.

μίμητός ή όν ADJ. Vbal. de μίμημαι imitable, digno de imitar¹⁴⁵.

En los estudios previos a la redacción de la presente investigación he encontrado una diferencia que pareciera mínima entre las dos denotaciones más comunes que son muy similares y que emulan ser lo mismo. Tal es el significado de las traducciones: imitación y representación. Sin embargo, Rastier pone en claro la diferencia entre estos conceptos, como bien señala el pensador francés, que destaca la vital renovación interpretativa de dicho concepto al señalar las diferencias de la siguiente manera respecto a la traducción, la obra de arte, la ontología y el modelo mismo desde diferentes tradiciones históricas:

145 DBMMGC-E «μίμημα ατος τό y μίμησις εως ή».

La obra de arte, ¿goza, no obstante, de una dignidad ontológica que le permite a su vez servir de modelo? El debate sobre la traducción de la palabra *mimesis* permite esbozar una respuesta: para unos, sería representación; para otros, mejor *imitación*.

Los neoplatónicos, que creían en la trascendencia de las formas, consideraban a los “imitadores” como los peores artistas. Por el contrario, en la tradición aristotélica, una obra puede tomar a otra como modelo, sin duda porque la forma que representa y que fija su valor ontológico le es inmanente.

Así, paralelamente a la teoría de la representación, se desarrolla hasta la Ilustración una teoría de la imitación que hace de las obras del pasado guías para la representación de la naturaleza. Horacio, mil veces citado, aconsejaba imitar la naturaleza según los modelos perfectos provenientes de Grecia (*exemplaria graeca*). De ahí a conferir a esos modelos una naturaleza sustantiva, sólo hay un paso, y el propio Homero fue el primero en ser llamado “segunda naturaleza” (de allí viene la expresión). Mejor aún, esa naturaleza pudo verse igualada con la otra: Scalinger, levantando un altar de Virgilio en el sexto libro de su *Poética*, no titubea en llamarlo *otra naturaleza*, e incluso preferirla; así Bellori nombrará lo Antiguo la *bella naturaleza*. Goethe, por su parte dirá: “Lo antiguo forma parte de la naturaleza, e incluso, cuando nos toca, lo hace de una manera muy natural; y nosotros, ¿no deberíamos estudiar esta naturaleza noble, sino la vulgar?”.

Este paradigma de la imitación, del cual las teorías contemporáneas de la intertextualidad parecen ser una oscura reiteración, permite reconocer, aunque sea poco, la autonomía ontológica de las obras de arte sin, pese a todo, dejar de asimilar poesía y pintura.¹⁴⁶

Μίμησις (*mimesis*), como se ha podido observar, tiene una relación interpretativa que puede dar dos sentidos comúnmente aceptados, ya sea el de imitación o el de representación, en apariencia podrían ser sinónimos, pero en lo característico de cada palabra y su significación particular nos lleva a relaciones significante-significado muy distintas. Por lo que en estas dos traducciones se observan ya desde la cita de Rastier la doble relación interpretativa. Por un lado tenemos que desde los clásicos hay una fundamentación de representar los ideales, ya sean desde Aristóteles o los neoplatónicos medievales, para poder llevar esa idea a su presencia objetiva es decir pasar de *Vorstellung* a *Darstellung*. De tal suerte que así se da una diferencia con la idea de la imitación meramente naturalista, pues ha sido una concepción relacionada directamente con el naturalismo cientificista que con la concepción helénica. Esto es debido a que, si bien es cierto, desde la Grecia clásica se encuentra una representación más cercana al naturalismo, como lo entendemos hoy día bajo sus representaciones naturalistas, sus conceptos no pretendían hacer la expresión de la copia imitada, tal cual y como sí se puede apreciar en los bustos de los primeros latinos (los romanos), donde se hace notar esa búsqueda de llegar a emular a lo más realista posible a los altos mandos representados.

Por otra parte, podemos encontrar que la relación conceptual, no se ha perdido en el periodo del *Imperium Romanum*, debido a la dominación cultural del pensamiento griego, por lo que la concepción que se tiene actualmente sobre mimesis es una interpretación híbrida dada por la latinización del lenguaje griego pero conservando parte de su concepción original. Para constatar la anterior premisa basta revisar la importancia que desempeñaba el concepto de *modelo de la naturaleza* como bien lo denominó Horacio, por lo que es indiscutible la valoración que ha tenido para Occidente la representación de los ideales de *exemplaria graeca*. Consecuentemente hace ver la importancia que da Homero a los modelos como segunda naturaleza o como denominaría Virgilio la *otra naturaleza* y que Bellori denomina a esta tradición *bella naturaleza*; lo que consecuentemente nos da la importancia que Goethe enfatizó: la importancia de lo antiguo como forma integral de la naturaleza. De este modo podemos ver que incluso el concepto de naturaleza para este pensador no es el recalitrante concepto planteado por la segunda Ilustración, sino que pertenece a la rela-

ción del espíritu, la poética y por consecuencia también a la ontología como se ha podido observar desde el inicio de la cita.

Para dar constancia de la diferencia del concepto de naturaleza realista como imitación y copia en el sentido científicista y naturalista, como actualmente se encuentra reducido el concepto moderno de modelo y cuya contraposición se encuentra diversificada en la *Weltanschauung* originaria de la llamada antigüedad grecolatina. En esta se puede rastrear lo que el mismo Plotino desarrolla al tratar dicho tema, como es el caso de la concepción idealista propia de toda representación en las artes, gráficas, plástica y en la escultura misma por vía de la sensibilidad, la intelectualidad del artista y la capacidad creadora de representación:

Puesto que quien se eleva a la contemplación del mundo inteligible y concibe la belleza de la inteligencia verdadera puede también, como lo hemos reconocido, asir por intuición el principio superior, el padre de la Inteligencia, tratemos de comprender y de explicarnos a nosotros mismos, hasta donde nos lo permitan nuestras fuerzas, cómo es posible contemplar la belleza de la Inteligencia y del mundo inteligible. Figúrenos dos mármoles colocados uno al lado del otro, en bruto uno y sin ningún vestigio de arte modelado el otro por el cincel del escultor que ha hecho de él la estatua de una diosa, de una Grecia o de una Musa, por ejemplo, o bien la de un hombre, no de tal o cual individuo, sino de un hombre en quien el arte hubiese reunido todos los rasgos de belleza que ofrecen los diversos individuos. Después de haber así recibido del arte la *belleza de la forma*, el segundo mármol parecerá bello no en virtud de su esencia que es ser piedra (en cuyo caso el otro mármol sería tan bello como él), sino en virtud de la forma que ha recibido del arte. Y ésta no se encontraba en la materia de la estatua; era el pensamiento de artistas donde existía antes de pasar al mármol y existía en él no porque tuviese ojos y manos, sino porque participaba del arte. [...] Si se trata de rebajar las artes diciendo que para crear imitan la naturaleza, respondemos, desde luego, que la naturaleza de los seres son ellas mismas imágenes de otras esencias; en segunda, que las artes no se limitan a imitar los objetos que se ofrecen a nuestra mirada, sino que se elevan las razones (ideales) de que se deriva la naturaleza de los objetos, y en fin, que crean muchas cosas por sí mismas y que agregan lo que falta para la perfección del objeto, porque poseen en sí mismas la belleza. Fidias parece haber representado a Zeus sin haber arrojado una sola mirada a las cosas sensibles, concibiéndolo tal como nos aparecería si se nos revelase alguna vez a nuestros ojos.¹⁴⁷

Conforme a las relaciones de la *μίμησις* (*mimesis*) como representación Plotino nos da una vasta interpretación sobre la concepción que se tenía sobre la naturaleza, la cual podía ser real o ideal por lo que esta no debe limitarse a comprender tal concepto como imitación de la naturaleza en el sentido moderno y científicista, sino en el sentido ontológico y espiritual que plantea la relación del mundo sensible y el inteligible. Esto plantea también una vasta relación con los conceptos alemanes *Vorstellung* y *Darstellung* como modos de representar lo inteligible de la forma *Eidos* o en lo sensible la materia pétreo de su expresión. Revelándose la importancia conceptual de la investigación en sentido histórico-lingüístico a diferencia del pragmatismo lingüístico planteado por ciertos autores, que pretenden eliminar las aportaciones e importancia de dichos elementos. Por otra parte, Plotino hace una relación del arte con la creación emanada directamente del pensamiento del artista y de la diferencia del material en bruto y del material que ha recibido *Eidos* (forma), al objetivarse o concretarse se plasma por la voluntad del artista al materializar este con el arte como *téchne* (concepto que se analizará más adelante y cuya relación es importante revisar a la par con el concepto de *poíesis*. Esto en su conjunto llevará a una comprensión más completa de la obra de arte, desde el centro mismo de la creación).

Asimismo, Plotino brinda dos ideas de suma importancia. Por una parte, la relación que se tienen respecto de la correspondencia entre el pensamiento del artista, como lo señala dicho autor, donde la *forma* ya existía y que es a través del material que lo plasma de manera imperfecta, en

dicho caso se hacen dos acotaciones: en primer lugar, no puede plasmarse al cien por ciento una *Vorstellung* en relación a su *Darstellung*, como el mismo autor lo plantea, muy probablemente esto se deba y, como lo señala en algunos casos, a las características del material que se impone a la voluntad del artista, resultando en una forma inferior. En este caso es visible el motivo, por el que le da supremacía a la *forma inteligible* sobre la forma plasmada en la materia por vía de la técnica y la sensibilidad del mismo escultor. Se debe matizar sobre este aspecto, ya que como se ha logrado desglosar, respecto al capítulo anterior, la piedra es un material cíclico con características muy disimiles y obtenidas al paso de miles de años y cuyo sensus ontológico nos permitió plantearnos la relación de perfección ideal desde la ontología de la piedra al darse la forma ideal, inscrito en el material mismo y por ende percibida e intuita por el *mýthos-lógos*; contraponiéndose la visión del maestro florentino, que por ser diferente a la tradición la revitalizó y a la par pudo resolver sus obras a partir del sentido que le dio el material mismo al dialogar intelectual y técnicamente con este al momento de la creación de cada escultura.

Siendo de esta manera la piedra el único material que brinda otro camino disímil al planteado por la tradición clásica de la *Vorstellung*, expuesta meramente desde el mundo de las ideas y percibida por la razón, al tener en sí misma características de formación inherentes a su constitución geológica, por el lado de la petro formación. De igual forma, su naturaleza como *arché* que le da su sentido formativo como presentación de su sentido simbólico y arquetípico inherentes a la *psique* (mente) y a la *psiché* (alma); es decir, entendidas como referentes de la tradición moderna y antigua. Dándose de esta manera la correspondencia del sentido de mente y alma, respectivamente del hombre ante un material como lo es la piedra y que como se ha desarrollado en el capítulo anterior corresponde a un sentido originario el cual co-responde a una serie de valores tradicionales propios a la colectividad espiritual del ser humano y su inserción particular en la cosmovisión del *sculptor*.

La segunda acotación por exponer es el ejemplo que también da Plotino sobre la relación de la piedra donde se tiene un bloque burdo y el otro en su representación mimética por vía de la *techné*. Aunque actualmente la denostación de la técnica y la sobrevaloración de conceptos sin fundamento que se valen tanto del supuesto discurso artístico como por el valor de una firma e incluso por los llamados críticos de arte, quienes terminan hablando de tal o cual artista en específico transitando por un sinfín de valores estéticos y extra artísticos, sin hablar de la obra o de la exposición del “artista”. En contraposición Plotino brinda todos los fundamentos y trae a colación la teoría del arte construida en el medioevo haciendo una exposición de la concepción cosmogónica de la escultura en cuanto *sculpere*.

Por lo tanto, la obra plástica y la *sculpere* deben mucho tanto al modelo tomado de la naturaleza como del ideal, en este aspecto podemos encontrar que la *μίμησις* (*mímesis*) griega como representación. Dado que es más un concepto que expresa los ideales griegos de belleza en cuanto a cosmogonía como ideal de orden y armonía de las *mathemata* y no como un mero objeto estetizado o una mera copia de la naturaleza en el sentido cientificista. Así vemos que escultores abstracto-conceptuales como Chillida son herederos de esta y a la vez, con la representación de sus obras, actualizan las tradiciones tanto del *mýthos* como del *lógos*, por lo que se puede entender el realismo mimético del que nos hablan las esculturas del artista denostierra, como lo manifiesta en una entrevista efectuada por Luxio Ugarte; esto nos permite ligar la constatación arquetípica y la actualidad del concepto originario de *mímesis*:

—Pues el pleno y el vacío, el hueco y el lleno, el negro y el blanco, por ejemplo. Estos son estudios que hice para Barcelona: la obra colocada sobre el agua, en una cantera.¹⁴⁸

Es una escultura de hormigón que pesa 54 toneladas que está colocada sobre una lámina de agua colgada de una cantera con unos cables, una obra difícilísima de hacer. Es el mito de Narciso, porque la obra se completa con su propio reflejo. Yo he hecho la mitad de la obra, la otra mitad la ha completado el reflejo en el agua, por eso es el mito de Narciso. Están en dialogo en función de una idea previa, que era la de la reflexión en este caso. En otros casos es otra cosa, es la relación del pleno y del vacío: eso está hecho de vacío, el otro está hecho en pleno. En toda mi obra el negro y el blanco asumen estos papeles, quizá con una prioridad por parte del negro sobre el blanco. El negro sería más lento que el blanco, así como el espacio es más rápido que la materia. Podría asimilar el negro con la materia y el blanco con el espacio, casi. No siempre es así, porque trato de equilibrarlo al máximo posible. Hay algunas veces que se produce un equilibrio y entonces no sabrías si la materia es lo blanco o lo negro, depende, Pero si analizas la obra en general, yo creo que la que puede representar la materia es más el negro que el blanco, en general, en mi obra gráfica y de dibujo¹⁴⁹.

De esta manera se confirma la importancia de revalorar la *μίμησις* (*mimesis*), ya no como mera imitación de la realidad, más bien como representación tanto de la naturaleza y de lo ideal. Dualidad que desde la segunda y la tercera Ilustración está disociada por el cientificismo operante y políticamente dogmático. Sin embargo, pese a las imposiciones de la globalización financierista, es la naturaleza originaria de la creación individual, ante la coacción, en donde se aprecia la vitalidad de las tradiciones, tal y como señalaba Walter Benjamin, al inicio del primer capítulo, sobre la vitalidad de ésta al ser algo *absolutamente vivo*, a la par del concepto expuesto posteriormente por Coomaraswamy, sobre el hombre total.

Por lo que la visión y proyección de la *mimesis* y la cosmogonía de Chillida se presentan de manera amalgamada en la presencia de la obra: *Elogio del agua*. En su explicación se reflexiona y entroniza el sentido de *μίμησις* (*mimesis*) como representación tanto ideal como real en el sentido que conceptualmente manifiesta de forma abstracta el tema de Narciso; a la vez confirma la importancia de la teoría junguiana sobre la trascendencia de los símbolos en su capacidad metalingüística *para representar conceptos que no podemos definir*; además de que confirma el sentido de que *el hombre produce símbolos inconsciente y espontáneamente*, aunque en este caso podría decirse que se manifiesta también la proyección de símbolos traídos a la consciencia desde el inconsciente.

Desde esta perspectiva se ha corroborado la mutabilidad de la tradición en el sentido benjaminiano del concepto de *μίμησις* (*mimesis*) y al mismo tiempo que se ha convalidado el sentido de ésta como representación de la naturaleza como de lo ideal. La *Φύσις* (*Physis*), es un concepto básicamente aristotélico, el cual se ha traducido generalmente como naturaleza física, más aún para la racionalidad clásica este concepto presenta una relación vinculante entre la naturaleza espiritual y la naturaleza física (en sentido moderno). Así lo podemos corroborar en la definición que nos aporta el DBMGC-E, respecto a esta palabra griega por lo que podemos comprender la divergencia de la interpretación cosmogónica y de la *Weltanschauung* del mundo helénico respecto a la interpretación contemporánea, como podemos ver en la definición de dicho diccionario:

φύσις εως ή naturaleza, modo natural de ser, esencia, condición natural, índole, constitución, clase, naturaleza corporal, figura, rasgos, estatura, porte, aire, actitud; naturaleza espiritual, carácter natural (οἱ ἄριστοι τὰς φύσεις, los de natural excelente; πρὸς τὴν φύσιν, según su natural; κατὰ φύσιν conforme a la naturaleza; παρὰ φύσιν contra la naturaleza; φύσιν ἔχειν ser natural); condiciones naturales [sangre o linaje, sexo, condición social, etc.] (φύσιν βασιλεία realeza nativa o de nacimiento) fuerza natural creadora o productora; constitución natural de las cosas, conjunto de los seres, universo, naturaleza, raza, clase, especie (εἰναλία φ. Los seres marinos)¹⁵⁰.

149 Luxio Ugarte, *Chillida: dudas y preguntas* (Donostia, Erein, 1995), 79.

150 DBMGC-E «φύσις εως ή».

De este modo podemos ampliar y acotar las interpretaciones de la *μίμησις* (*mímesis*), así como la revaloración del modelo, dado que es un *Gebilde*¹⁵¹ (construcción) a partir del lenguaje, la tradición y un remanente espiritual y psíquico de la colectividad. Estos permiten el diálogo y la comprensión de los unos con los otros, por eso la interacción de estos elementos está conformada por las características tanto locales como internacionales; tienen su existencia en forma de arquetipos universales y presentan sus manifestaciones particulares dependiendo de los regionalismos que hacen patente la importancia de cada individuo y cada localismo como se ha podido mostrar con la exposición de Eduardo Chillida en la cita previa. Además se da la correlación con los conceptos desarrollados en el capítulo anterior, cuando se analizaba la relación que tenían el *ἀρχή* (*arché*) a través del *μῦθος* (*mýthos*) y del *λόγος* (*lógos*) respecto al símbolo (ejemplificado en el caso del arquetipo del héroe).

Propio de cada cultura a través de cada periodo histórico y que en la forma de la tragedia es representado en diferentes periodos mediante diferentes formatos. Modelo representado y expresado a través de la temporalidad de manera propiamente mimética (como representación) por Sófocles, Shakespeare y Kurosawa. Así, observamos como los modelos no sólo son representaciones en el sentido que se ha expuesto desde el inicio de este apartado sino que también en las políticas sociales, culturales, económicas. Por supuesto, también tiene sus manifestaciones espirituales y mentales arquetípicas del *εἶδος* (*Eidos*), que dan expresión a su naturaleza; aunque las políticas sean adversas siguen desarrollándose por su naturaleza inherente al humano. Precisamente por estas manifestaciones libres de todo interés creado y a toda imposición, logra expresarse en su materialidad plástica y escultórica.

El sentido críptico de *μίμησις* (*mímesis*) es sumamente complejo y requeriría de toda una serie de tesis e investigaciones profundas, mas la presente investigación abre el camino para que se retome dicho concepto y se dé el justo valor en lo futuro. Por lo que es importante retomar dos formas de *Gebilde* (*construir*) el concepto de *μίμησις* (*mímesis*), tanto en el sentido de imitación como de representación y mostrar cómo incluso el arte llamado por unos como contemporáneo y por otros *hamparte*¹⁵², pese a toda sus negativas al denominado arte tradicional, sigue siendo mimético. Para prueba de ello sólo habría que retomar el estudio de Emilio Lledó quien da luz y forma de manera sucinta, pero sumamente profunda, al valor que tenía desde sus orígenes helénicos:

Las obras de la acción creadora (ποιητικής πράξεως) comportan: producción de la cosa (αὐτουργική) y producción de la imagen (ειδωλοποιική).

151 El termino *Gebilde* traducido como construcción sigue la nota del traductor del texto: Con el término «construcción» traducimos al alemán *Gebilde* cuyo significado literal es «una conformación ya hecha o consolidada», y que está en relación etimológica con el verbo *bilden*, «formar», y el sustantivo *Bild*, «imagen, figura». Nos impide traducirlo por «formación» el carácter de nomen actionis de este término, así como el haberlo utilizado ya para traducir *Bildung*, que es también el *nomen actionis* de la misma raíz. En este contexto «construcción» debe entenderse pues en parte como «constructo», en parte como «configuración», en cualquier caso como el producto acabado de este género de actividades formadoras y conformadoras. Anna Agud Aparicio y Rafael de Agapito N/T. Gadamer, Verdad y...154.

152 Neologismo contemporáneo que hace referencia a la mafia del llamado arte contemporáneo. Creado por el artista plástico y Doctor en Bellas Artes Antonio García Villarán, durante los últimos años en su canal de YouTube, donde inaugura dicho concepto a partir del año de 2017, desglosando su significado y los campos del arte contemporáneo que lo abarcan a partir de su publicación del 10 de junio de 2018, donde el neologismo parte de la construcción de dos palabras *hampa* y *arte*, inscribiendo al mercado del arte con ciertas categorías dentro de una mafia de poder y corrupción política y económica, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=XHtfmngQ7aA&t=444s>, y finalmente publicado dicho concepto en 2019 en su texto donde dice lo siguiente: El precio del Hamparte no está sujeto al valor conceptual, más bien tiene que ver con el libre comercio y las prácticas capitalistas. Usa el arte para justificar el alto valor de una pieza cuando dicha justificación es, a mis ojos, carente de sentido. Claro que tú puedes pagar millones de dólares por una cerilla apagada colocada en el suelo, pero no está justificado de ninguna manera y en todo caso sería Hamparte. Que alguien pague miles de euros con una cadena de latón no significa que magníficamente se convierta en una cadena de oro. Ante una situación no me cabe más que pensar en la venta de este tipo de obras como un acto de malicia o ambición desmesurada por parte del artista que las vende y de poca inteligencia por parte del individuo que las compra, si es que lo hace como arte y no como un simple objeto especulativo. Antonio García Villarán, *El arte de no tener talento. Revolución Hamparte* (Barcelona, Planeta, 2019), 27-28.

Ahora bien, esta imagen o creación imitativa puede hacerse de dos maneras: una de ellas es la que se lleva a cabo por medio de un instrumento; otra, la propiamente mimesis, es la que se efectúa por medio de la persona misma; no se necesita instrumento ajeno, puesto que el mismo cuerpo es el encargado de crear esta representación.¹⁵³

Como denominador de la imitación Platón introduce un nuevo elemento: el conocimiento. Hay quienes representan sabiendo (ειδότες / eidótes).

Dentro de esta imitación hay un género superior, aquel en que no se imita un objeto, sino la justicia o la virtud. Con esto aparece un significado especial y más preciso de μίμησις. ¿Cómo imitar entonces la virtud, si ésta no es objeto visible? El significado originario de μίμησις como pretende Koller, no es el concepto vulgar de imitación, sino recrearlo; no se requiere un objeto aprehensible por los sentidos, sino un sentimiento o una idea. El sofista es para Platón el imitador, que no sabe lo que imita y que se guía únicamente por las apariencias que él mismo crea.¹⁵⁴

En este sentido, μίμησις (*mimesis*) es imitación y representación, el *hamparte* retoma su justificación a partir de sofismas y de la naturaleza que el mismo Platón critica de ese modelo implantado por los sofistas que usaban el *lógos* en sentido negativo (como práctica argumentativa donde las argucias no buscan decir la verdad sino hacer uso de la palabrería con el único fin de convencer sin importar tener la razón). Hasta la fecha los sofistas y sus expresiones ocultas y negativas han permeado a partir de la segunda y tercera ilustración como *razón instrumental* que obedece, como se ha señalado en el capítulo anterior, a intereses políticos y económico-financieristas los cuales determinan su sentido oculto, teniendo como efecto en la civilización contemporánea se vuelque y tenga múltiples efectos nocivos como es la imposibilidad de reconciliación social, espiritual y de ecuanimidad individual.

De aquí se muestra la actualidad del pensamiento original y de las tradiciones milenarias. Sin embargo, el retomar este camino al desocultar conceptos, procurando no caer en las *habladurías* ni en las *escribidurías* como han caído las llamadas descontextualizaciones posmodernas, se está abriendo paso no sólo en la revaloración de las tradiciones sino en el reconocimiento de la *Bildung* en la formación profesional del escultor. Esto dará paso a una especialización abierta a una verdadera multidisciplinariedad y factible para el diálogo con otras áreas del conocimiento. Este desarrollo retomado en la *hermenéutica filosófica* nos ha permitido recuperar el valor de los modelos desde las tradiciones y a la par comprender que también hay modelos negativos también heredados de las tradiciones que nos llegan históricamente (como es el conservadurismo y el fascismo).

En contraposición a lo anterior se retoma el modelo desde la *Vorstellung* conjuntamente con la *Darstellung* como elemento de *co-construcción* individual y colectiva que requiere de varios elementos integrales y que su manifestación debe ser vista de manera dialéctica, desde la *kunstwollen* (voluntad de arte). En un contexto creador y comprensivo a partir de las tradiciones y del esclarecimiento de la importancia de los prejuicios globalistas, así como de los conceptos *mýthos* y *lógos* para dar bases conceptuales e histórica y *ποιητικῆς πράξεως* (*poietikés práxeos*) de la acción creadora en la formación del escultor.

153 En el texto de Lledó, presenta la siguiente cita: Un ejemplo de mímica en el lenguaje, vs. Crátilo, 423^a-b.

154 Lledó, *El concepto...*, 97.

2.2 De la importancia del modelado en el proceso de formación del escultor y sus potencialidades en la vida post-académica

El tema del modelado es particularmente importante, no sólo por la necesidad y la utilidad de esta área en el desarrollo de habilidades, competencias y saberes propios para incursionar y empezar a entender propiamente la *sculperre* en el proceso de *Bildung*. El modelado, como base potencial en el proceso de propuestas, es similar a la función que tiene la cimentación en la construcción de una casa o un emplazamiento arquitectónico; la importancia que tiene la piedra y el mortero como elementos constitutivos del basamento. De esta manera el modelado, es parte preliminar pero fundamental en la sensibilidad y concepción espacial de la *sculperre* como obra definitiva que se realiza con materiales duraderos. Aunque en ciertos momentos, circunstancias o por su amplia experiencia y sumo dominio, el escultor podría también prescindir de dicha disciplina. Sin embargo, jamás será posible deslindarse de ella en las bases de la *Bildung* académica de un *sculptor*. Si bien es cierto, los estudios de modelado no se aprecian muchas veces frente a la obra definitiva, sin embargo, es parte integral y fundacional tanto para la comprensión como para el desarrollo básico de los elementos formales de estudio de la forma y de la comprensión matérico-espacial del potencial escultor; además, es un arte que puede servir en otras áreas artísticas y laborales.

Por otra parte, es menester desarrollar en este sentido una amplia gama de técnicas y procesos poniendo énfasis en la factura y calidad en este oficio. De este desarrollo depende también el potencial alcance laboral y no sólo para conformar ideas concretas que se resuelvan con nitidez y claridad para el propio escultor en la obra personal, sino que es una habilidad clave para poder desarrollar bocetos, modelos y maquetas efectivas en momentos cruciales de la competencia laboral y concursos de cualquier formato: desde lo pequeño, mediano, gran formato, así como de las propuestas para obras de orden monumental. Así para poder tener no sólo una buena idea sino lograr presentarla ante cualquier jurado que tiene el poder de seleccionar las propuestas ganadoras ante un concurso de escultura de orden nacional o internacional o bien ante un concurso para poder competir por alguna licitación de un proyecto de escultura para la iniciativa privada o para instituciones públicas.

Este oficio y el desarrollo de las habilidades para representar la *μίμησις* (*mimesis*) de la idea o el concepto, desde la *Vorstellung* en su consolidación y presencia matérica *Darstellung*, será un factor sumamente decisivo de comprensión fenomenológica y ontológica en la *Bildung* académica y profesional del *sculptor*, como elemento pre-formador de la concepción intelectual previo a la conformación de una obra en sus materiales tanto procesuales así como el definitivo. Por lo tanto, es de vital importancia darle el valor que merece desde los primeros años de formación en la licenciatura en Artes Visuales. Además, como se mostrará más adelante, el potencial del oficio del modelado abre un abanico de posibilidades y potencialidades; las cuales, siendo un área que ha nacido de la escultura desde sus orígenes, en la actualidad no se cierran a este campo y ejercen desde su tradición milenaria un grandioso aporte a toda la cultura y a la industria visual y audio visual contemporánea.

En la historia del arte, como ya menciona Rudolf Wittkower, la *sculperre* tiene su gran valor de arte superior o, mejor dicho, ha dejado de ser sólo un oficio de artes menores o utilitarias desde la aparición y desarrollo de la obra legada por el gran maestro Buonarroti. A partir de ahí deja de ser un arte menor, utilitario o artesanal. Incluso diversos maestros, entre ellos Donatello, estaban denotados en dicho grupo gremial:

El escultor de finales del siglo XVI, que ha ascendido en la escala social —ascenso que se debe principalmente al increíble prestigio de Miguel Ángel— se niega a ser considerado como un mero artesano e intenta denodadamente dedicarse a la creación sin que le estorben en ella las limitaciones materiales del bloque de piedra.¹⁵⁵

Es hasta que aparece el maestro, llamado muchas veces como el último de los clásicos y el primero de los modernos, el gran modelador Rodin, quien con su gran pasión retoma ese carácter pétreo de los *Esclavos del maravilloso Miguel Ángel Buonarroti* (como lo denomina el maestro Cellini) con una nueva interpretación del *non finito*, interpretando la naturaleza pétreo de la *sculpere* por vía de la naturaleza moldeable del barro (perdiéndose el valor espiritual y ontológico del material mismo tal como lo llegó a concebir el propio maestro florentino). Aunque también es posible que haya conocido y estudiado los pequeños modelos del gran maestro florentino, en los que encuentra toda su fuerza y concepción plástica y la cosmovisión (diferentes generaciones se han inspirado en estos residuos -como se sabe el mismo Buonarroti destruía los estudios y bocetos de barro por considerar a la *sculpere* lo más importante y fundamental-). La vida y obra del maestro florentino es un modelo de representación, por ser de gran influencia sus tan exquisitas propuestas en el espacio matérico, espiritual y conceptual. Convirtiendo este suelo en uno más fértil, aunque un tanto olvidado¹⁵⁶, para poder renovar nuevamente las tradiciones, dando así plena luz a su arte de la *sculpere*.

Se sabe de varias fuentes que Rodin era un extraordinario ejecutor y dominador del material plástico, es decir, del oficio del modelado. Lamentablemente, esculpía lo mínimo de sus obras definitivas¹⁵⁷. De los tan apasionantes modelos que creaba, generalmente los dejaba a cargo de grandes artesanos, tanto canteros como fundidores. Es a partir de este punto que el escultor de gran talento, gran capacidad y genialidad, después de muchas centurias había logrado en el Alto Renacimiento hacer de su arte un arte noble, un arte liberal, es como fue perdiendo ese valor a simple oficio de “pica pedreros” como vulgarmente denominan al artista de la obra pétreo. Anterior a esta investigación no quedaba claro el origen y el motivo de la desvalorización de la *ars sculpere* y el ciudadano con este oficio, como *sculptor* a partir de la anterior línea histórica de investigación se han clarificado muchas inquietudes tanto formales como conceptuales.

No se entendía el motivo de muchas incógnitas que se han creado y se han arrastrado a lo largo de centenas de años de habladurías y escribidurías, entre variaciones en las intenciones y los intereses de los escultores, por ende, me parece, han desembocado en un olvido del ser como denomina Heidegger. Esto es muy claro y se evidencia en la falta de interés de los escultores, estudiosos e investigadores, debido a la ausencia tanto de teoría como de historia que hay en los libros sobre escultura. Asimismo los debates al respecto son escasos, si no es que inexistentes. También se puede entrever la gran pérdida histórica y cultural de la *ars sculpere*, dado que ésta había alcanzado el grado de nobilísimo arte de la escultura gracias al extraordinario talento, disciplina e intelecto del notable maestro Alberti. Este escultor también dio las bases históricas para Miguel Ángel Buonarroti quién, además de poseer estas cualidades de su antecesor italiano, impregnó con su energía y pensamiento a través de sus diversas técnicas y habilidades su espíritu y racionalidad (como *mýthos-lógos*), siendo reconocido y jamás igualado por cualquiera de sus alumnos.

155 Rudolf Wittkover, *La escultura: Procesos y principios* (Madrid, Alianza Forma, 1980), 171.

156 Como señala el autor anteriormente citado: “Podemos encontrar el puente histórico que hacen los escultores manieristas y Pigalle, a través de la influencia que ejerce sobre estos el colosal patrimonio que ha dejado el Mtro. Miguel Ángel Buonarroti y la fuerte influencia de Rodin por el maestro florentino”. Wittkover, *La escultura*, 172, 238, 240 y 276.

157 “Pero antes de extendernos sobre esta cuestión debemos hacer algunas consideraciones acerca de la actitud de Rodín ante el mármol. Rodin es el gran modelador de la historia de la escultura. Pensaba el barro, sentía el barro y manejaba el barro, como hemos visto con increíble destreza y dedicación, pero la piedra apenas la trabajaba”. Wittkover, *La escultura...*, 276.

Sobre el aspecto que se ha revisado con apoyo de Wittkower, en el que la escultura deja de ser vista como mera artesanía vulgar carente del valor espiritual de las artes liberales, su reconocimiento es alcanzado en el Alto Renacimiento gracias a Miguel Ángel Buonarroti (en la pintura por Leonardo da Vinci), y es visto como una disciplina intelectual y liberal del espíritu. Dicho estatus ya había sido logrado por los escultores griegos desde su era heroica y probablemente tras la caída de los pueblos griegos a manos de los romanos, y la transición del olvido por vía de la tradición cristiana (irónicamente las tradiciones técnicas no se perdieron como se dio constancia en el capítulo anterior con el especialista medieval Isidro Bango), se fue perdiendo su posición como un arte liberal e intelectual que se reconociera sobre las artesanías o también denominadas artes menores. Posición que se arrastró hasta la llegada del maestro florentino. Lo anterior se propone como posibilidad muy plausible siguiendo la reflexión de W. Pater:

La escultura griega ha llegado a ser considerada como el producto de arte peculiarmente limitado, relacionado con un rango de tópicos especialmente abstracto; y el escultor griego como un trabajador casi exclusivamente intelectual, teniendo únicamente una especie de conexión accidental con el material en donde su pensamiento estaba expresado¹⁵⁸.

Una vez ubicados los puntos y los motivos por los que el *ars sculperre* se convirtió en un arte liberal o una de las bellas artes, es apropiado regresar al punto de dislocación histórica de los conceptos y categorías entre la escultura y el modelado. Es el sentido de pétreo e inacabado el que tiene una gran influencia e ineludible impacto sobre Rodin, no sólo pensando en la forma tan exquisita del conjunto de obras *Los esclavos* del maestro del Alto Renacimiento; sino que, principalmente, retoma el proceso legado y proyectado en los modelos de Miguel Ángel Buonarroti, en los cuales ejecuta figuras sugerentes más al estilo de *bozzetti*¹⁵⁹. En este punto es necesario detenerse un poco, dado que es preciso hacer un análisis desde este hito de los procesos de la *sculperre* como parte aguas en la historia de la escultura. La influencia del *bozzetti* o boceto como lo conocemos en español es de suma importancia; asimismo, es una gran aportación en los procesos de la escultura y revela como estos mismos fundamentos, desde épocas antiquísimas, han sido fundamentales para desarrollar y aterrizar ideas o conceptos en su *Vorstellung*; por lo que resulta fundamental tanto el desarrollo intelectual como el de las habilidades sensibles, técnicas e intuitivas para su desarrollo y posterior presentación plástica y objetiva como *Darstellung*.

Las competencias inherentes a la formación del *sculptor* son necesarias para poder desarrollar las posibilidades de representación tanto de las ideas, ya sean estas de orden temático como conceptual y prever, así como promover, la factibilidad de una propuesta en su potencialidad efectiva, es decir, de un proyecto al momento de racionalizar una propuesta. Para esto es necesario re-pensar el sentido de este oficio y su redireccionamiento dentro de la *Bildung* académica e institucional del *sculptor* en los planes de estudios y docentes calificados, no sólo con grados académicos, ni con mera experiencia artística, sino que además de estos con la vocación de la enseñanza. Estos factores son los que en su conjunto aditivo son los que pueden dar una mejor cimentación a los educandos, causando potenciales efectos positivos al egresar de las licenciaturas al dar mayores posibilidades de enfrentarse a la ya de por sí compleja y muy competitiva vida laboral.

158 Walter Pater: *Los orígenes de la escultura griega* (México, Me cayó el veinte, 2009), 18.

159 Como señala Wittkower: “Los escultores de la segunda mitad del siglo XVI se van habituando de forma creciente a pensar en términos del pequeño modelo de cera o de barro. Los escultores manieristas, toman el camino marcado por Miguel Ángel y expresan sus ideas en forma de rápidos apuntes escultóricos o, para usar el término italiano, en *bozzetti*.” Al parecer, este término italiano aparece posterior al desarrollo escultórico del mismo maestro Miguel Ángel Buonarroti, dado que cuando Wittkower, en unas páginas atrás, analiza al gran maestro hace uso constante de la palabra modelo y no de *bozzetti*. Wittkower, *La escultura...*, 172.

Para ir despuntando algunas diferencias respecto del concepto y dicha disciplina, la habilidad y desarrollo del modelado mismo aún no se puede considerar propiamente como la escultura (como ya se ha desarrollado desde el primer capítulo). Si bien es cierto desde los grandes maestros de la antigüedad clásica grecolatina -aún antes de ellos en las culturas orientales desde China pasando por los India hasta llegar al gran imperio persa- el modelado fue un oficio sumamente importante y completamente vinculado con el escultor y el bronceador. Sin embargo, el modelado nunca fue considerado como una arte mayor (es decir dentro de las artes liberales ni dentro de las Bellas Artes), hasta tiempos contemporáneos donde se ha perdido el sentido de la escultura y del modelado. Aun en la actualidad, no hay un escultor que se llame escultor y haga toda su obra de puro modelado en cualquiera de sus materiales llámese plastilina, barro, pasta cerámica (sin que estas dos últimas pasen por la cocción, en cuyo caso dejará de ser sólo modelado y pasaría a ser cerámica), espumas de origen petroquímico como es el caso de la más dura y comercial, la plastilina epóxica.

Mas tampoco se puede dar un *escultor completo*¹⁶⁰ sin el conocimiento y el dominio del modelado, aunque en lo sucesivo de la creación de la obra pueda prescindir de este oficio (dependiendo de la naturaleza de la propuesta o de la manera de tomar su camino personal). Las escuelas o facultades que no presten atención a lo fundacional de las tradiciones darán como resultado una pérdida y desvalorización, cada vez más grande, de los oficios, los materiales y las herramientas en la formación de sus educandos. Estos, a su vez, son algo que puede pensarse como elementos meramente técnicos y sin gran importancia, incluso para muchos docentes de las escuelas de arte muy vinculados a las ideas posmodernas y validados desde las políticas neoliberales (globalismo financierista); sin embargo, no sólo se trata de una pérdida de tradiciones, sino que trae como consecuencia el regreso de los esnobismos y el regreso al oscurantismo institucional que rebaja el trabajo que ha costado muchos siglos ser revalorado a material superado, que no vale la pena su enseñanza pero que en contraposición validan cualquier novedad narcisista y netamente validada por la subjetividad de cada “artista”.

Esta pérdida de la valorización del humanismo y las tradiciones en cuanto al trabajo desempeñado en los oficios como del espíritu humano y teológico-metafísico, provoca la enajenación y la cosificación del individuo al desvincularse de la vivencia de los oficios enseñada por los maestros, en función de su relación creadora en la praxis constitutiva del acontecer que produce el *saber hacer* y el *poder hacer* con respecto a los materiales que se transforman en obras de orden espiritual. Esto contribuye no sólo a una necesidad individualista de autosatisfacción, al contrario, no sólo cubre esta necesidad subjetiva sino también satisfacer una necesidad objetiva al poder producir algo que beneficia a la comunidad en general (al producir objetos que contribuyen a la satisfacción de la autorreferencialidad de la existencia en cuanto comunidad y de la suma material e inmaterial de la cultura).

Tras la pérdida y la desvalorización de las tradiciones por las políticas unipolares del neoliberalismo cultural al encasillarlas en una especie de arqueologías museísticas del arte, se ha ido banalizando la producción de la *sculpere* trastocando los valores que denominan *tridimensionales* para justificar los actos y objetos extra artísticos. Claro está que el modelado nació como la manera básica y más primigenia de pre-ver potencialmente las posibilidades para plantear y resolver las

160 El término escultor completo lo he planteado para referirme a aquel que se dedica a la ars sculpere, es decir al “escultor en piedra”, como ya lo he definido al inicio de esta tesis, y que tiene el dominio tanto de la abstracción formal, la conceptualización formal y la escultura figurativa-anatómica-narrativa. Por eso desarrolla una obra tanto abstracto-conceptual como figurativa-realista sin pretextos de tendencias, por lo cual puede hacer una u otra, mostrando así su completo dominio del ars sculpere, en la materia, el espacio y la forma; a su vez encaminándose a los problemas tanto formales como conceptuales que cada artista ha encontrado al comprender las maneras de representación en el sculptor y unificados como: Vorstellung-Darstellung en la escultura a través de milenios de existencia metahistórica de la escultura misma.

representaciones *Darstellung*, previo a la ejecución de la obra definitiva ideada desde la clarividencia conceptual, formal, del *Eidos* (forma, idea) mimético que plantea la representación de las formas abstracto-conceptuales-realistas en la *Vorstellung*. Con esto no se está demeritando en lo más mínimo al modelado ni mucho menos al modelador de oficio y profesión, pero tampoco se le está dando una primacía como en su tiempo le llegó a dar el gran modelista que fue Rodin. Simple y sencillamente se le está dando su justo lugar en los procesos de la *sculperre*.

No por ello el modelado ha quedado recluido y menos en un periodo histórico tan dinámico y complejo como el nuestro, por este motivo la *Bildung* dentro de la formación del modelado debe procurar las necesidades locales y nacionales antes que tomar modelos usurpadores y bajo modelos fascistas y vanguardistas como ha sido el futurismo y después de la vitoria de Estados Unidos el llamado "arte" pop y todas las obras y grupos de hamparte. En México, que es muy rico en recursos naturales, tradiciones y valores humanistas y espirituales, pero tan carente de esa industria tecnológica e innovadora del primer mundo, inmerso en una posición de rezago económico con una ciudadanía sumamente golpeada y desbastada por los estragos de las políticas entreguistas a los modelos financieristas (en que el dogma era que todo lo mejor era lo extranjero incluyendo los modelos culturales y artísticos). No, el modelado en esta época de la reproductibilidad tecno-industrial, donde se requiere demasiado de este oficio en las diferentes manifestaciones vitales y culturales, así como en las industrias culturales que hay en el país como de la cultura propia que nace del día a día por el simple hecho de existir en el mundo y de tener el deseo, la pulsión de vida o la voluntad de creación dentro de un contexto lleno de tradiciones profundas.

¿El modelado ha perdido lamentablemente su función y se ha visto prisionero de las ideas contemporáneas de una supuesta problemática espacial, dejando de lado sus verdaderas funciones y problemáticas propias del desarrollo del oficio y de sus valoraciones conceptuales? Mas esto no es una aporía que atañe sólo a la propia Facultad sino que es un problema que se ha generalizado en los países inmersos en el estancamiento económico y el rezago socio-cultural, que ha sido la expansión y asimilación de una geo-política cultural neo-liberal que niega toda identidad y toda tradición al tratar de asimilarnos a las modas del mercado del arte contemporáneo o más bien del *hamparte*; de las potencias industriales del primer mundo y que ya había señalado Georg Simmel, a inicios de siglo XX, sobre el sentido de la moda:

Así la moda significa, de un lado, la inclusión de un grupo de iguales, la unidad de un círculo caracterizado por ella, y precisamente por eso el cierre de este grupo frente a los que se sitúan más abajo, la caracterización de éstos como no pertenecientes a aquél. Unir y diferenciar son las dos funciones básicas que se conjugan aquí de manera inextricable, de tal modo que cada una de ellas, aun siendo o por ser el contrapunto lógico de la otra, constituye la condición de su realización. Tal vez nada certificado con más fuerza que la moda, sea en el sentido expuesto, un mero producto de necesidades sociales o aún de necesidades formalmente psicológicas que el hecho de que en innumerables ocasiones no pueda encontrarse el más mínimo motivo que dé pábulo a sus configuraciones en alguna relación de adecuación de medios afines de naturaleza material, estética o de cualquier otro género.¹⁶¹

Adelantándose, por décadas al muy conocido pensador posmoderno Baudrillard. Este factor ha hecho que se ataque a las tradiciones. En el caso particular del modelado; a su vez ha dejado trunco el verdadero potencial que actualmente en una sociedad que está luchando entre la identidad nacional y una globalización económica-financierista.

161 En la actualidad se puede interpretar los grupos de iguales como las potencias industriales como son E.U., la Unión Europea y países orientales como China y Japón y los que señala Simmel como los que se sitúan más abajo sería el equivalente a países como México en Norte América, pasando por centro América y llegando hasta la Patagonia en América del Sur, así como los países del continente africano etc. Georg Simmel, Sobre la aventura: ensayos de estética (Barcelona, Península, 2002), 46.

El modelado, es más que ese mero pretexto de consecuencias, muchas veces risibles de la introspección subjetiva y sin sentido del “espacio” o de las llamadas “*intervenciones artísticas*” (figs. 76-80) que muchas veces han llegado a caer en el *vandalismo institucional* dentro de las mismas instituciones (validadas tal vez por ignorancia o por seguir la corriente implantada tras bambalinas por el modelo político, económico-financierista y cultural del neoliberalismo sectario que determinan la moda cultural, que se proyecta como modelo a seguir a ultranza por algunos docentes).

El modelado es toda un área del conocimiento teórico-pragmático-experencial-tradicional-proyectivo que tiene tanto potencial tanto fuera como dentro de las aulas, que permanece olvidado o aletargado en el espíritu de los talleres de modelado. Es importante recuperar las tradiciones y oficios de manera inmediata, no por un mero sueño pseudo-romántico de regresar al pasado o por mera nostalgia, sino porque tiene realmente una función práctica y, por encima de todo, aporta de forma sociocultural, tanto en las industrias culturales como en la formación del escultor y el valor existencial del ser que plasma su devenir. Esto permitirá desarrollar participaciones en otras disciplinas propias de las artes (no sólo plástico-visuales), como son: el cine, el vídeo, el teatro, la escenografía y hasta la misma arquitectura. El modelado, actualmente permanece encadenado, en sus verdaderas potencialidades fuera de los llamados conceptualismos espaciales del “arte”. El modelado no se restringe a sus cualidades, encantos y posibilidades a la escultura, sino que por sí mismo es un oficio que tiene más alcances, usos y potencialidades que merece emanciparse de las ataduras ideológicas que prevalecen en algunos sectores académicos con oscuros intereses y pretensiones dogmáticas.

Analizados estos nuevos cauces, a los que se han denominado la verdadera emancipación del modelado, se recuperan las potencialidades fácticas del modelado. Se pone en principio la posibilidad de potenciar en el sector privado al alumno recién egresado. No sólo se trata de poder desarrollar su *Vorstellung*, sino que se puede desarrollar y plasmar la *Darstellung* en diferentes áreas de las artes visuales. Lamentablemente, por falta del desarrollo potencial de este, se han mermado otras áreas colindantes y necesitadas de este oficio. Para el profesional egresado que carece de estas habilidades y tradiciones lo pone en un estado de precariedad potencial en las áreas laborales al no desarrollarlas ante la férrea competencia y ante lo obsoleto de lo meramente conceptual, sin una materia que contenga esta manifestación creativa. De aquí que también sea fundamental empezar a desarrollar una ética del ciudadano que se dedica a las Artes Visuales.

Lamentablemente hay muchos ejemplos en la vida de los centenares de egresados que no logran encontrar una fuente laboral estable y segura, ya no se diga en la escultura, sino cercana o relacionada con las artes visuales, lo que es muy lamentable, pues se desperdicia el potencial del alumnado que egresa al tener carencias que no les permiten poder ejercer como profesionales de las artes o no poder encontrar fuentes de empleo bien remuneradas por falta del dominio de un saber constituido por los procesos y técnicas que requieren una especialización tanto formal, conceptual e histórica. En el mejor de los casos el egresado encuentra la salida de la solvencia económica dando clases o investigando en alguna institución pública o privada, sin que esto último sea algo negativo en sí, pero sí algo que puede ser lamentable si no se tiene la vocación de la enseñanza. Muchos egresados no lograron hacer más de lo que la falta de competencias les ha permitido acceder y de lo que el peso de un documento tan importante como el título profesional les puede dar acceso, como es en el ejercicio de la profesión docente o de la investigación en las instituciones del Estado e instituciones privadas. Estas críticas están construidas en la presente investigación tras años de haber egresado, en un intento de aportar a mi alma mater que me ha formado en muchos sentidos. Si bien es cierto, la facultad de Artes y Diseño ha tenido deficiencias, también tiene la apertura para

la autocrítica más cuando se puede extraer aportaciones desde múltiples puntos de vista al tener acceso al diálogo y al análisis.

Esto ha permitido un constante desarrollo crítico-analítico, haciendo que lo aquí escrito sea sólo una aportación para las potencialidades y la rememoración de lo que se ha ido olvidando a partir de la instauración de las tendencias de la ruptura en los años 80 en la entonces ENAP Xochimilco y que se ha ido a los extremos con la ideología impuesta en varios talleres con tendencias llamadas posmodernas -las que suenan muy complejas, llenas de neologismos vacíos constituidos históricamente a partir de las *habladurías* y las *escribidurías*.

Pareciera que en los colegios a veces se les olvidara que las funciones formativas no deben de guiarse según lo que esté en boga, sino que la finalidad de una universidad pública está hecha para hacer posible el ingreso al área productiva y laboral, sea esta artística o no, donde las habilidades, conocimientos, intelecto e intereses al ingresar al mundo productivo cumpla y desempeñe las funciones y necesidades sociales; para que el egresado en un ámbito específico pueda cubrir simultáneamente las necesidades personales. Evitando que sólo egresen marginados socio-culturales y unos cuantos individuos que puedan aspirar a una cúpula artística, que es algo común en todos los campos del conocimiento. Sin embargo, pareciera que en el caso de la carrera de Artes Visuales, en general, y, en particular, del colegio de escultura, varios de los docentes se han olvidado de esta función formativa, cuya naturaleza es la de preparar a los futuros profesionistas de la escultura como área fundamental de la licenciatura. Dada esta argumentación, tan básica pero fundamental y vista desde la observación de un egresado con la argumentación como resultado de una intensa investigación, dialogo con varios actores y sectores de pensamiento. Ahora se pasará a desarrollar un aspecto meramente histórico-conceptual del modelado como basamento técnico-formal en el área de la escultura.

Primero que nada, hay que conocer los materiales básicos: entre ellos están los naturales como son el barro, la arcilla, las ceras, y los sintéticos, como son los derivados del petróleo. Estos materiales son sumamente maleables, por ende, poseen poca resistencia a la intemperie y al movimiento físico del material, por lo que son considerados como no definitivos. Son materiales muy apropiados para el modelado dadas sus características químico-físicas. Por otra parte, están las herramientas para la ejecución del modelado las cuales van desde las propias manos del modelador hasta las herramientas para modelar, como son los diversos estiques, esponjas, pinceles, trapos etc.

Cabe reconocer que dentro de la gran gama de materiales, las materias primas nacionales son el recurso natural más económico. A la vez denotan la identidad local y nacional. Tal es el caso del barro de Oaxaca y del barro de Zacatecas, cuyas características geográficas y climáticas las hacen diferentes a las de otras regiones del mundo. Asimismo, los estiques artesanales tienen una tradición en su factura, diseño, manera de ser elaborados y también está directamente vinculado con los tipos de maderas tropicales, propias de los árboles que crecen en nuestro país. El modelado es denominado arte plástica,¹⁶² como Wittkower menciona que se comienza a denominar hacia el s. I d. C. Una de las tres artes plásticas¹⁶³, y Plinio, en su *Historia Natural* en el libro XXXIV, da su primera referencia cuando dice:

162 Plástica. Arte de plasmar o modelar objetos en materiales blandos y dúctiles. –Conjunto de cualidades de una obra que la hacen expresiva, especialmente en lo que respecta a la consecución de las sensaciones de volumen. – Cualidad de una obra de aparecer como hecha en o relativa a materias plásticas. –Artes plásticas: dicese especialmente de la Pintura y la Escultura. Guillermo Fátas y Gonzalo M. Borrás, *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática* (Madrid, Alianza Editorial, 2012), 261.

163 Cito: En la época en que Plinio escribiera su *Historia Natural* —el libro que contiene mayor parte de la información que poseemos acerca de los artistas griegos—, es decir, en el siglo I después de Cristo... la *plastica*, el arte de trabajar el barro o la cera. Wittkower, *La escultura*, 37.

Sobre el origen del retrato será más conveniente hablar cuando tratemos lo que los griegos llaman *plastiké* (modelado); desde luego fue anterior al de la estatuaria. Pero ésta se extendió hasta el infinito y le haría falta muchos volúmenes a aquel que pretendiera enumerar la mayoría de las obras, pues todas ¿quién podría?¹⁶⁴

Conformándose como un arte primigenio, de cuya palabra deriva lo que actualmente se conoce como artes plásticas y de la que se desconoce su origen, sentido y valoración. En esta cita se aprecia su origen griego, y el sentido original que es netamente referencial al modelado tal como lo conocemos en la actualidad (en este sentido las llamadas cirugías plásticas tendrían cierto sentido, porque se referiría a modelar el rostro mediante cirugía). A su vez nos muestra su maleabilidad en el sentido de sus usos y, desde tiempos antiguos, se repite su necesidad como rama de la escultura. De esta forma también establece Plinio el precedente histórico al acentuar su procedencia anterior a la llamada estatuaria, más no en sí de la *sculperre* como tal.

Cayo Plinio hace varias referencias, muy a su estilo, sobre la aparición y desarrollo de varias formas de la escultura, gestándose estas desde el modelado. Podemos ver en el libro XXXV de su *historia Natural* la utilidad que poseía, como se mencionaba al inicio del presente apartado, por su maleabilidad. Parte de estas referencias es la dada en la narración griega (*mýthos-lógos*) del *arché* (origen) del modelado en la Ciudad-Estado de Corinto:

Utilizando la misma tierra con la que trabajaba, el alfarero Butades, de Sición fue el primero que modeló retratos de arcilla, en Corinto, a causa de una hija suya que estaba enamorada de un joven; cuando éste se marchó al extranjero, ella trazó una línea alrededor de la sombra de su rostro proyectada en una pared por la luz de una lucerna y a partir de esa línea, su padre la modeló en arcilla y la puso al fuego para que se endureciera junto al resto de su cerámica; este retrato se conservó en Ninfeo hasta que Mumio saqueó Corinto, según dicen. Hay quienes cuentan que los primeros descubridores del modelado fueron Reco y Teodoro, en Samos. Mucho antes de la expulsión de los Baquiadas de Corinto, y que Damaráto, que engendró en Etruria a Tarquino, rey del pueblo romano, al huir de aquella misma ciudad, fue acompañado por los modeladores Euquir, Diopo y Eugramo, que habrían introducido en Italia el arte plástico.¹⁶⁵

En esta referencia se aprecia la diferencia entre el arte del modelado y la cerámica, esta última como un oficio utilitario, diferenciándose de la obra plástica realizada como una manera de recuerdo o motivo de conmemoración: representa una ausencia y en esto manifiesta su *Darstellung*. Por otra parte, da una especie de registro de cómo llegó el arte del modelado hasta Italia y al mismo pueblo romano, en una conjunción de *mýthos-lógos* y *arché*. Se puede apreciar una combinación en la narración entre referencias mítico-poéticas e históricas sin referentes sólidos, que son muy propios del periodo en que Plinio escribió su *Historia Natural*; sin embargo, no deja de ser una referencia histórico-literaria y al mismo tiempo tener la gran importancia documental inherente, dados los escasos referentes históricos de aquel periodo. Para hacer una comparación y poder nutrir un poco más esta aportación del origen del modelado, se encuentra en Pater, como ilustra de manera similar, algunos matices que iluminan el sentido histórico y el valor simbólico:

Algo antes de la vigésimo novena olimpiada, Butades de Sición, el alfarero, se estableció ahí. El registro de invenciones antiguas en Grecia en diversas ocasiones ha sido orgullosamente iluminado con sentimiento u ocurrencia humana.

Es en el ala de mariposa de un incidente —la hija del artista, enferma de amor, que a la luz de la lámpara para bosquejar en la pared el contorno de su amante dormido para tenerlo consigo en su ausencia— que el nombre de Butades el alfarero ha llegado a nosotros. El padre, rellena el contorno, preservado mucho

164 Cayo Plinio Segundo, *Textos de historia del arte* (Madrid, la balsa de la medusa, 2001), 47.

165 Plinio, *Textos...*, 124.

tiempo, según la creencia, en el Ninfeo en Corinto, y nace entonces el arte de modelar la vida en arcilla. Más aún, aprende una forma de colorear su arcilla de rojo, y fija sus máscaras a través de los aleros del templo.¹⁶⁶

A partir de esta transcripción de un autor moderno, se aprecian nuevos datos, entre los cuales se aprecia el acercamiento a la datación en que acaecieron los hechos. Probablemente fueron parte de la tradición oral de aquellos tiempos en la antigüedad latina y por ende romana, cuyo vínculo vital siempre fue dependiente de uno de los pueblos conquistados por los romanos y cuya alta cultura prácticamente no pudieron conquistar, mucho menos igualar e independizarse de ella. Sin embargo, este puente permite vincular el proceso de gestación y de desarrollo de las πλαστική τέχνη¹⁶⁷ *Plastiké Techné* (arte/ciencia del modelado), para los griegos un saber hacer, concepto que hasta hoy en día llega al español como artes plásticas, el cual, como se ha acotado, ha perdido su sentido original específicamente el arte y la ciencia del modelado. Oficio basal que va a mostrar la supremacía e importancia en la formación del arte griego en su desarrollo histórico-formal-conceptual. También el texto de Plinio da la siguiente referencia sobre el origen del relieve dentro de los aportes que da desde el nacimiento de la *Plastiké*:

Butades comenzó a añadir ocre rojo al barro o a modelar con greda roja y fue el primero que puso máscaras en las tejas de los extremos de los tejados, que al principio llamó *próstypa* («bajo relieves»). Él mismo fue quien hizo los *éctypa* («alto relieves»). Este es el origen de las acróteras de los templos. Por causa de Butades este tipo de artistas recibió el nombre de *plastae* («modeladores»)¹⁶⁸.

De tal suerte, se tiene una nueva descripción histórica a la manera de Cayo Plinio Segundo, quien da muestra de su gran conocimiento, lo que ejemplifica el por qué en su época se tenían como un gran erudito y como un gran sabio e intelectual. Así, en estas descripciones se da cuenta, no sólo en su forma de leyenda y de historia, del origen del modelado como un arte creado por un extranjero como era Butades, tanto en la técnica como en el concepto, que se separa por completo de la artesanal y funcional cerámica.¹⁶⁹ De esta forma se da una diferencia, tanto conceptual como de uso, entre πλαστική (*plastiké*) y Κεραμικός (*keramikos*), donde el segundo es lo hecho con la arcilla y sus procesos de transformación para obtener utensilios u objetos ornamentales y el primero para pasar de la *Vorstellung* a la *Darstellung*. No obstante, a diferencia de la cerámica en la πλαστική τέχνη (*plastiké téchne*) se modela con el objetivo y la necesidad de *μίμησις*, en tanto *symbolon*, es decir de representar tal como se narra en la leyenda de Butades. Esto nos llega a través de Plinio quien describe cómo a partir de este artista se crea por primera vez el concepto de bajo relieve y alto relieve. Este el primer constructo lingüístico, la primer narración del origen y el desocultamiento del arte del modelado en Occidente.

166 Pater, *Los orígenes...*, 72.

167 La palabra plástico viene del latín *plasticus* y este del griego πλαστικός (*plastikos*). A su vez la palabra πλαστικός está formada con πλαστός (*plastos*=formado, modelado, fingido), adjetivo verbal del verbo πλάσσω (*plasso*= yo formo, modelo, finjo, forjo, etc.), y con el sufijo -ικός.

Hay que decir que la forma femenina del sufijo -ικός (=ική) ha dado lugar desde la antigüedad, a sustantivos, especialmente designando arte o ciencia, que originalmente eran adjetivos acompañados del sustantivo τέχνη (=arte). Vease gramática). En los textos griegos se encuentra también la frase πλαστική τέχνη de donde viene el sustantivo πλαστική (*plastike*= arte plástica, habilidad para modelar).

Encontramos la palabra πλαστός en La Teogonía (verso 513) de Hesíodo (s. VIII a. C) –[Pues él por primera vez aceptó una joven mujer modelada (πλαστήν) por Zeus] y la palabra πλαστικός en las leyes de Platón con el sentido de “dúctil”. Visto 30 de agosto de 2017, <http://etimologias.dechile.net/?pla.stico>.

168 Plinio, *Historia...*, 124-125.

169 La cerámica es el arte de fabricar vasijas, y otros objetos de barro, loza y porcelana [DRAE]. La palabra cerámica, proviene del griego κεραμικός (*keramikos* = “hecho de arcilla”). Κεραμικός está compuesta con el sufijo -τικός (*tikos* = relativo a) sobre la palabra κεραμος (*keramos* = arcilla). Esta palabra se asocia con una raíz indoeuropea *ker-4- (fuego, calor). <http://etimologias.dechile.net/?cera.mica>.

Desde sus inicios prácticos, no meramente históricos ni conceptuales, el modelado ha sido marcado como un oficio fundamental en el proceso de conformación de las obras en bronce dentro de la estatuaria. Si bien es cierto que hay registros de piezas halladas con antelación al registro dado en dicha narración de los tiempos de Cayo Plinio, es el primer dato genealógico de la temprana concepción del arte plástico a través de los aportes históricos que han llegado por un gran erudito e historiador. De la representación (*Darstellung*) en volumen matérico-espacial, desde el relieve hasta el bulto redondo, como la corporalidad conceptual y matérica de las obras plástico-escultóricas, concebidas por la representación de mente y la imaginación (*Vorstellung*), conformándose en el devenir una sumatoria de tradiciones co-relacionadas con varias disciplinas.

Este oficio ha existido desde antes de dicha denominación, pero es en la génesis de la cultura occidental europea, por ende de las múltiples tradiciones que convergen, se diseminan y se transforman a partir del devenir histórico, que es menester mantener la conciencia del desarrollo y del devenir histórico, cuya importancia desde aquellos lejanos tiempos, donde el devenir de determinados individuos ha transformado sus vidas a través del exquisito y magnánimo arte del modelado. Es decir: πλαστική τέχνη (*plastiké téchne*) o en su latinización como *ars plástica* o en español como arte de modelar o arte plástico.

Al matizar un poco más, también revela el origen por vía del *mýthos-lógos* el nacimiento de las tradiciones milenarias en Occidente, en el uso de materiales que llegan hasta la fecha. Con lo que podemos ver la atemporalidad de los procesos sin importar la novedad, pues es patente el movimiento histórico no lineal, sino cíclico. Así vemos que continúa el mismo autor latino:

Lisistrato de Sición, hermano de Lisipo, del que ya hemos hablado, fue el primero que hizo retratos de yeso tomando como modelo la propia cara y después rellenaba aquel molde de yeso con cera. Fue quien instauró la costumbre de representar el parecido —antes de él se procuraba representar los rostros lo más bellos posible—. También fue él el que encontró la manera de hacer modelados a partir de estatuas y la costumbre se extendió tanto que ya no se hacían bustos o estatuas que no tuvieran también su modelo en arcilla. De aquí se deduce que este arte fue más antiguo que el de fundir bronce¹⁷⁰.

Por último, esta revaloración histórica nos plantea el reconocimiento y la actualidad de este magistral arte que pese a las diferencias técnicas y temporales está en conexión directa con la necesidad y valoración meta-histórica. Su naturaleza de representación espiritual y racional está dada del *mýthos-lógos*, desde sus inicios (*arché*) como parte de la expresión matérico-espiritual de las tradiciones históricas.

2.3 *Sculpere: Creatio ex nihilo y creatio ex materia. Del intelecto, la intuición, la tradición y la fuerza vital en la formación académica del sculptor*

Hasta el momento la investigación ha mostrado la importancia de las tradiciones y su interconectividad con la creación, las tradiciones: plástica y de la *sculpere*; por eso también se ha visto su relación con la formación del artista visual, en general, pero haciendo un énfasis en la formación del escultor. Así, tenemos que la base histórica y la relación *mýthos/-lógos* en sus sentidos originarios dan la posibilidad de *Andenken* (re-memorar) y a su vez re-direccionar los derroteros que parecían perdidos o carentes de significación por los discursos hegemónicos de la tecnocracia cultural e industrial contemporánea. Por este motivo, se ha revitalizado el concepto de *cosmovisión* y del *mundo de la vida* planteado desde Husserl; de igual forma, se ha hecho un cuestionamiento a la verdad impuesta por la imposición tecno-cientificista, mostrando algunos alcances y posibilidades de esta verdad, como también la visión dada por las *Geistwissenschaften* (ciencias del espíritu). Asimismo el acercamiento a la obra de Gadamer aporta *la verdad de la obra de arte*, como campo autónomo de conocimiento, mas no desvinculado de la comprensión del ser humano como totalidad.

De este modo la *Bildung*, implica un proceso de relaciones interconectadas en el desarrollo personal y profesional dentro de las instituciones académicas. Por este motivo se precisa virar a partir de la formación del escultor mismo, como un ciudadano y un ser que potencializa su desarrollo profesional de manera multidimensional y dialógica en los procesos conceptuales, ontológicos, ideológicos, experienciales, en la vitalidad de este mismo proceso y no de una obra en sí o de un proceso o proyecto particular y siempre vinculado a su sociedad.

Ya desde su *arché* la escultura ha tenido su valoración de trascendencia teológico-metafísica-ontológica, acompañada de las características físicas y químicas propias de cada tipo de piedra. El material pétreo ha definido, conjuntamente con la acción misma y el trabajo del sujeto creador, a la *sculpere* misma revalidando e innovando las tradiciones heredadas y constituidas hasta nuestros días. Es el material pétreo el que lleva a trascender el tiempo y presentar en la representación, desde la temporalidad de la conformación de la *Vorstellung* y la *Darstellung*, aquello que aparece a simple vista, es decir lo divino, lo simbólico, lo místico de los dioses, la naturaleza o el ser humano en tanto concepto o idea.

El valor de la tradición occidental ha nacido en Grecia, ya que es en estas ciudades-Estado donde se desarrollan los conceptos de las artes y las ciencias que van a identificarse como bloque cerrado a la disparidad con Oriente. De este modo se olvida la relación y cercanía originaria que este ilustre pueblo tuvo con el Cercano Oriente. Ruptura que se dio desde la victoria de los pueblos griegos sobre los persas; aunque realmente nunca ha habido una separación total, ya sea desde las conquistas por parte de Alejandro Magno o por las mercancías traídas por el comercio durante el periodo medieval, así como las crónicas y narraciones de viajeros como es el caso de Marco Polo respecto a China dinástica.

Más también existe la parte oriental dentro de los orígenes mismos de los pueblos que constituyen a la misma Grecia, tal como plantean algunos autores al pueblo troyano como la Grecia oriental. Luego, con la invasión y posterior derrota de los persas, la separación geopolítica definitiva entre Oriente y el naciente Occidente, no del todo culturalmente. Prestándose el s. V a.C. a lo que

Gadamer llamaría la *primera Ilustración* o periodo racionalista, donde aparecen por primera vez la filosofía con Sócrates, Platón y Aristóteles, padres del pensamiento occidental. Muchas veces se han estudiado los textos de esta triada, olvidándose de otros autores y modelos del pensamiento presocrático como son Homero, Hesíodo, Parménides y Heráclito. Los primeros dos, como los padres de la teogonía griega y los segundos como los primeros críticos de la religión creada por el Homero y reforzada con Hesíodo; su influencia está coligada con las artes plásticas, así como también la racionalización, la cual toma cuerpo por vía de la filosofía. Por este motivo Gadamer habla de la primera Ilustración. Eliade muestra a la Grecia de la filosofía como la Grecia de la razón, sin embargo, ésta no es la *razón instrumental* como la dada en la modernidad industrial.

En este aspecto se habla de Grecia en singular colectivo, más está constituida por una diversidad de grecias, desde diversos flancos como son aspectos geopolíticos, geo-culturales, geo-históricos como lingüísticos en cada uno de los diversos periodos y etnias, en sus diversas interacciones. Esta polisemia lleva a múltiples interconexiones, pero también diversas interpretaciones cuya iluminación, en la comprensión de los conceptos, son desvelados con diversos especialistas como se ha visto a lo largo de la presente investigación. Por lo que también al hablar de diversas grecias, hace referencia a la conceptualización y a la diversidad en que convive el *mýthos-lógos*, de maneras muy diversas como se ha mostrado en el capítulo anterior. Pero tienen ciertas semejanzas cíclicas, dado que las enseñanzas de Homero y Hesíodo son la primera instancia para educar y unificar a todo un pueblo de lo cual Platón dará razón, como lo expresa Eliade:

Es imposible abordar sin titubeos el problema del mito griego. Tan sólo en Grecia el mito inspiró y guio tanto la poesía épica, la tragedia y la comedia como las artes plásticas; pero así mismo la cultura griega es la única en la que se sometió al mito a un largo y penetrante análisis, del cual salió radicalmente “desmitificado”. El nacimiento del racionalismo jónico coincide con la crítica cada vez más corrosiva de la mitología “clásica”, tal como se encontraba expresada en las obras de Homero y de Hesíodo. Si en todas las lenguas indoeuropeas el vocablo “mito” denota una ficción, es porque los griegos lo proclamaron así hace ya veinticinco siglos [...] Se quiera o no, cualquier ensayo de interpretación del mito griego, al menos en el seno de una cultura de tipo occidental, está en mayor o menor grado condicionado por la crítica de los racionalistas griegos, al menos en el seno de una cultura de tipo occidental, es. Como va a verse, esta crítica no fue dirigida más que en contadas ocasiones contra lo que podría llamarse el “pensamiento mítico” o el comportamiento que de él resulta. Los críticos consideraban especialmente los actos de los dioses tal como los narra Homero y Hesíodo. Puede uno preguntarse qué habría pensado Jenófanes del mito cosmogónico polinesio o de un mito especulativo védico como el *Rig Veda*, X, 129. Pero ¿cómo saberlo? Interesa subrayar que son especialmente las aventuras y las decisiones arbitrarias de los dioses, su conducta caprichosa e injusta, su “inmortalidad”, las que han constituido el blanco de los ataques racionalistas. Y la crítica principal se hacía en nombre de una idea de Dios cada vez más elevada: un verdadero Dios no podía ser injusto, inmoral, vengativo, celoso, etc. La misma crítica la prosiguieron y la acentuaron los apologistas cristianos, en todo el mundo grecorromano. [...] Si bien es cierto, como dice Platón, que Homero educó a toda Grecia, destinaba sus poemas a un auditorio específico; los miembros de una aristocracia militar y feudal. Su genio literario ejerció una fascinación jamás igualada; así mismo sus obras contribuyeron enormemente a unificar y articular la cultura griega [...] Esta concepción homérica de los dioses y sus mitos es, pues, la que impuso por todas partes en el mundo y la que quedó definitivamente establecida, como en un universo atemporal de arquetipos, por los grandes artistas de la época clásica. Sería inútil detenernos sobre su grandeza, su nobleza y su papel en la formación del espíritu occidental. No tenemos sino que releer *Los dioses griegos*, de Walter Otto, para ponernos en contacto con este mundo luminoso de las “formas perfectas” [...] los fragmentos mitológicos conservados por historiadores y eruditos nos introducen en un mundo espiritual que no carece de grandeza. Estas mitologías no homéricas y, en general no “clásicas” eran más bien “populares”. No han sufrido la erosión de las críticas racionalistas y, muy probablemente, sobrevivieron al margen de la cultura de los letrados durante muchos siglos. No se excluye que restos de esas mitologías subsistan aún, enmascarados “cristianizados”, en las creencias griegas y mediterráneas de nuestros días (...) ¹⁷¹

La anterior cita recapitula la constitución arquetípica pero matizada en lo que se ha comprendido como *mýthos-lógos*, desarrollado en el capítulo anterior. Por tanto, no se parte desde la perspectiva unidireccional del racionalismo ilustrado no del racionalismo globalizante (unidireccional), sino desde la valoración del *das selben* heideggeriano, que permite hilar el pensamiento y el lenguaje en la mismidad tautológica de dos palabras que, en el devenir de las tradiciones pre-platónicas, aparecen en la complejidad de interpretaciones develadas por una concepción profusa y originaria. La presente referencia, brinda el punto de conexión con Gadamer y la tesis que plantea sobre las tres ilustraciones, las cuales son puestas sobre la mesa, haciendo referencia a la razón. Esta se ha señalado antes de transcribir dicha cita, lo cual, en cierto aspecto, es opaco en la comprensión si no se hila a la interpretación heideggeriana. A esto se suma la conceptualización de la primera Ilustración como es planteada por el creador de la hermenéutica filosófica.

El *lógos* del que hace uso Homero, está asociado al *mýthos*, el cual a su vez está unido a la vivencia y esta a su vez a la *arché* dentro de una *Weltanschauung* (cosmogonía). Por supuesto, es posible que dicho autor no pretendiera hacer más que narrar la fuerza vital, la intuición y la cosmogonía constituida por esta dualidad originaria y constitutiva de la comprensión de mundo arquetípico, en sus símbolos psíquicos y matéricos dentro de la *Vorstellung-Darstellung* conciliadas en las culturas originarias y divididas en la actual unipolaridad tecno-cientificista. Schneider, hace una exposición que ejemplifica esta interpretación acercando los lindes de estas con las obras pictóricas y las esculturas, en su *arché*:

La concepción primitiva de lo esencial es realista, artística e intuitiva; su carácter, dinámico: en las altas culturas la concepción de la última realidad es geométrica, científica y abstracta. Para ella la última verdad se verifica sólo en el reposo (y no en el movimiento), en las formas e ideas puras y en los números-ideas, mientras que las formas accidentales o fluctuantes sólo son exteriorizaciones imperfectas de las ideas. Al paso que las altas civilizaciones «piensan» y sistematizan conscientemente sus ideas por medio de una serie de signos abstractos (símbolos), los primitivos «bailan» y cantan sus ideas, que en su mayoría viven en las capas inferiores de la consciencia. La transición entre estas dos concepciones se observa en las representaciones artísticas (esculturas, pinturas) de animales fabulosos, de objetos o personas reducidas idealmente a figuras geométricas fundamentales. La posición histórica y cultural de este compromiso entre dos estilos permite suponer que estas creaciones artísticas nacían de un intento de carácter religioso para conciliar las dos concepciones místicas opuestas.¹⁷²

El *arché* griego plantea una tierra nutrida de interacciones con Oriente como se ha mostrado en el capítulo anterior. Justo en Homero se crea el pilar que logra dar una identidad propia a la cultura griega, por eso logra plantear las bases que, hasta el periodo helénico e incluso los latinos (romanos), absorbieron la cosmogonía, la cultura, el arte-ciencia previa a la dispersión y desarrollo del pensamiento teológico cristiano. De ahí que es interesante la existencia de analogías entre el desarrollo onto-teológico y el racionalista como arquetipo, incluso de las sociedades occidentales contemporáneas. Estos como huella muestra las similitudes, pero también las discrepancias, sólo que en la actualidad las naciones son más complejas, en todos los aspectos: el tamaño del desarrollo geopolítico e industrial, así como el aumento de las poblaciones a números estratosféricos, sin dejar de lado la aglomeración y distribución del capital económico y material dentro de cada país, el cual a nivel global está en unas pocas manos y en pocas familias en todo el mundo.

El pensamiento humano puede desarrollarse bajo modelos particulares y disímiles en cada cultura, sin embargo, la psique mantiene dentro de lo colectivo una fuerza de símbolos arquetípicos que constituyen a cada cultura. Estos diferencian a cada tradición y a cada sociedad en los diversos espacio-tiempo, más en un estudio profundo de esta *arché*, muestra los arquetipos que en tiempos

172 Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* (Madrid, Siruela, 2010), 20.

“arcaicos” daban el revestimiento oculto que hermana las diversas culturas en tanto: multipolaridad geopolítica, histórico-temporal, desde esa *arché* mito-poética del *mýthos/lógos* que constituyen los discursos narrativos en sus dos sentidos como se muestra en el *lógos* de la contradicción de Heráclito, también desarrollado con antelación en el primer capítulo. Así encontramos:

La concepción del *logos* en Heráclito es curiosa e interesante. “No me escuches a mí, sino al *logos*”, dice; donde el *logos* parece tener uno de sus habituales significados de “cuenta y razón” o “definición”, pero se le da ya una especie de existencia independiente de su relator, de manera que puedan ser contrastados los dos. El *lógos* es verdad para siempre, todas las cosas pasan en conformidad con él, es común a todo y “uno debe seguir lo que es común”. Probablemente es idéntico al entendimiento” (*gnome*), por lo cual — dice— “todo se guía a través de todo”. Un comentarista posterior dice que, según Heráclito, “atraemos el *logos* divino por el aliento”, es decir que la mente divina que gobierna el universo es: *a*) idéntica a nuestra mente, como pensaban los pitagóricos; *b*) es aún algo material. En realidad, es la misma cosa que el fuego cósmico, pues según otro expositor antiguo de Heráclito, éste “dice que es inteligible y que es la causa de la ordenación del todo”. Esta noción del fuego racional prueba cuán difícil es explicar las cosas sin rebasar la noción de lo material.¹⁷³

Este *lógos* herácliteano da un acercamiento a ese *mýthos*, fuera de la degradación moderna e ilustrada del siglo XVIII, cuya tradición continúa arrastrando la modernidad (muy a pesar de los grupos que pretenden maquinizar al ciudadano que no está dentro de sus cúpulas de poder). El *mýthos*, como se ha comprobado, ha sido manipulado desde su reutilización ilustrada y positivista, con un sesgo ideológico, carente de la misma objetividad de la cual presume la tecnocracia política e ideológica. Aunado a este análisis, se ha llegado a “desmitificar” el modelo cientificista como modelo único de control y hacedor del saber al presentarlo como un saber relativo y cambiante. Por otra parte, la propuesta que se ha seguido como hilo conductor es el *arché* del *eterno retorno* como naturaleza cíclica, cambiante pero presente ante la naturaleza micro y macro cósmica. Esto ha llevado a la referencialidad en que está inscrito el modelo de pensamiento de la ciencia física y su acercamiento o convivencia con el pensamiento cosmogónico, como es la concepción de la transformación de la materia y la energía o lo que los daoístas llaman el yin y el yang o *taichí*, así se haya en Eliade la siguiente reflexión:

... la necesidad para las sociedades arcaicas de regenerarse periódicamente por medio de la anulación del tiempo. Colectivos o individuales, periódicos o esporádicos, los ritos de regeneración encierran siempre en su estructura y significación un elemento de regeneración por repetición de un acto arquetípico, la mayoría de las veces los actos cosmogónico¹⁷⁴.

En esta relación con las sociedades arcaicas u originarias encontramos que estas están cimentadas en una desvinculación del tiempo lineal, pero categorizadas en un tiempo cíclico que carece de futuro. Por lo tanto, los arquetipos y las cosmogonías se funden en la vivencia y el pensamiento del *mýthos-lógos*, en correlación de los acontecimientos de las estrellas, las estaciones del año, de los ciclos vitales; esto sumado a la concepción de un tiempo originario. Así en el análisis que se ha aportado y tejido desde las teorías científicas, como la teoría que postula la retracción del universo en un determinado punto de la expansión, vemos cómo tienen un postulado muy similar a la teoría del origen de los continentes, donde se plantea el génesis en un continente único y originario. Los geólogos han llamado dicho continente originario como Pangea, por lo que también se plantea la reconstitución inicial. Estas teorías científicas se suman de manera basal al pensamiento originario y, cómo se ha mostrado, ni la ciencia misma se puede librar de este rastro mítico. Otro ejemplo del pensamiento científico moderno lo encontramos en Stephen Hawking quién narra lo siguiente bajo el concepto del tiempo y la realidad:

173 Guthrie, *Los filósofos...* 55-56.

174 Eliade, *El mito del...*, 102.

La naturaleza del tiempo es otro ejemplo de área en donde nuestras teorías de la física determinan nuestro concepto de la realidad. Solía considerarse como algo obvio que el tiempo fluía indefinidamente, fuera lo que fuese lo que sucedía; pero la teoría de la relatividad combinó el tiempo con el espacio y afirmó que ambos podían ser curvados o distorsionados por la materia y la energía del universo. Así, nuestra perspectiva de la naturaleza del tiempo pasó de ser independiente del universo a quedar conformada por éste. Es entonces concebible que el tiempo pueda simplemente no ser definido antes de un cierto tiempo; cuando uno retrocede en el tiempo puede uno llegar a una barrera insuperable, a una singularidad más allá de la cual no cabe ir. Si tal fuese el caso, carecería de sentido preguntarse quién o qué causó el Big Bang. Sabemos desde hace veinticinco años que la teoría general de la relatividad de Einstein predice que el tiempo tuvo que tener un comienzo en la singularidad hace quince mil millones de años¹⁷⁵.

De tal suerte que la actualización de las teorías modernas también da cabida al sentido originario. De ahí que en la obra escultórica la inserción de estas da cobijo a una visión nueva, dado que la materia tiene mayores efectos tanto al tiempo como al espacio. Estos pueden ser interpretados por la filosofía del arte donde el primero da cuenta de cómo también la *sculptere*, con su materialidad y espiritualidad histórica, distorsiona el espacio, no sólo físico sino fundamentalmente cultural, haciendo énfasis en un elemento contrario a las posturas nihilistas del espacio en el llamado arte contemporáneo. Siendo de tal suerte que la pervivencia de las abstracciones a la mera espacialidad, estén condenadas a la temporalidad efervescente del presente autoaniquilador bajo el valor estetizante de la especulación financierista del valor de las "obras". De este modo la ciencia da cabida a una nueva reflexión sobre la comprensión de las obras constituidas en la dinámica del pensamiento y, en este sentido, se puede observar como también las teorías científicas aportan a nuevas interpretaciones sobre el valor de la materialidad. Éstas mismas siguen regresando a la idea de una *arché* que en sí constituye el punto de origen con los arquetipos y las cosmogonías como en la cita previa. Por lo que regresando a la revisión, nuevamente Eliade da una reconexión:

Adviértase que lo que domina en todas esas concepciones cósmico-mitológicas lunares es el retorno cíclico de lo que antes fue, el «eterno retorno», en una palabra. Aquí también volvemos a encontrar el motivo de la *repetición* de un hecho arquetípico, proyectado en todos los planos: cósmico, biológico, histórico, humano, etc. Pero descubrimos al mismo tiempo la estructura cíclica del tiempo, que se regenera a cada nuevo «nacimiento» cualquiera que sea el plano que se produzca. Ese «eterno retorno» delata una ontología no contaminada por el tiempo y el devenir. Así como los griegos, en el mito del eterno retorno, buscaban satisfacer su sed metafísica de lo «óntico» y de lo estático (pues, desde el punto de vista de lo infinito, el devenir de las cosas que vuelven sin cesar en el mismo estado es por consiguiente implícitamente anulado y hasta puede afirmarse que «el mundo queda en su lugar»), del mismo modo el «primitivo», al conferir al tiempo una dirección cíclica, anula su irreversibilidad. Todo comienza por su principio a cada instante. El pasado no es sino la prefiguración del futuro. Ningún acontecimiento es irreversible y ninguna transformación es definitiva. En cierto sentido, hasta puede decirse que nada nuevo se produce en el mundo, pues todo no es más que la repetición de los mismos arquetipos primordiales; esa repetición, que actualiza el momento mítico en que el gesto arquetípico fue revelado, mantiene sin cesar al mundo en el mismo instante auroral de los comienzos. El tiempo se limita a hacer posible la aparición y la existencia de las cosas. No tiene ninguna influencia decisiva sobre esa existencia, puesto que también él se regenera sin cesar.¹⁷⁶

Esta relación de los arquetipos y su eterna repetición cíclica ha sido revisada cuando se trató el punto de los arquetipos representados a partir de Sófocles, pasando por Shakespeare y reactualizándose con el director de cine Kurosawa en diferentes periodos de la civilización humana y distintos soportes, dados los cambios históricos y culturales; sin que por ello cambie lo esencial sino simplemente hay un cambio y actualización de los tipos psicológicos, de manera natural. De esta misma reflexión del análisis cíclico, continúa diciendo Eliade respecto a Hegel:

175 Stephen Hawking, *Agujeros Negros y Pequeños Universos y otros ensayos* (México, Planeta, 1994), 60.

176 Eliade, *El mito del...* 106-107.

Hegel afirmaba que en la naturaleza de las cosas se repiten hasta lo infinito y que «no hay nada nuevo bajo el sol». Todo lo referido hasta ahora confirma la existencia de idéntica visión en el horizonte de la conciencia arcaica: las cosas se repiten hasta lo infinito, y en realidad nada nuevo ocurre bajo el sol. *Pero esa repetición tiene un sentido*, como lo hemos visto en el capítulo precedente: sólo ella confiere una *realidad* a los acontecimientos. Los acontecimientos se repiten porque imitan un arquetipo: el Acontecimiento ejemplar. Además, a causa de la repetición, el tiempo está suspendido, o por lo menos está atenuado en su virulencia. Pero la observación de Hegel se esfuerza por fundar una filosofía de la historia, en la cual el acontecimiento histórico, aunque irreversible y autónomo, podría sin embargo encuadrarse en una dialéctica aún abierta. Para Hegel, la historia es «libre» y siempre «nueva», no se repite; pero a pesar de todo se conforma a los planes de la providencia: tiene, pues, un modelo (ideal, pero no deja de ser un modelo) aun en la dialéctica del espíritu. A esta historia que no se repite, Hegel opone la «naturaleza», en la que las cosas se reproducen hasta lo infinito.¹⁷⁷

El pensamiento arquetípico, está constantemente dentro de los modelos de pensamiento arcaicos en tanto *arché*, aunque tal vez no es sólo pura *imitación de arquetipos* como planta Eliade, tal vez es una cuestión de la presencia de lo esencial, de lo originario del espíritu humano. Asimismo, Hegel es consciente de este retornar cíclico a diferencia de muchos de sus contemporáneos cegados por las necedades ideológicas de la ilustración científicista-evolucionista, más el *idealismo alemán* permitió una percepción más espiritual, aunque su respuesta por la historia contrapone una irrepitibilidad que dialogará con la naturaleza cíclica y repetible. Este fenómeno se acucilla para poder corresponder a la dialéctica de lo cíclico con lo lineal, aunque le da preferencia a este a través de la linealidad del espíritu de la historia. Esta relación se vio tratada de manera particular en el primer capítulo, en la relación cíclica de la transformación geológica vital de la tierra desarrollada por la petrología.

Prácticamente el pensamiento cíclico había quedado en las penumbras del olvido por el pensamiento moderno. Incluso en la actualidad se plantea la linealidad indeterminada y el desgaste de las visiones originarias, debido muchas veces a la falta de acercamiento a las tradiciones; se toma el *no hay nada nuevo bajo el sol* hegeliano, para negar toda tradición, sin tomar en cuenta que esta afirmación manifiesta la permanencia de las mismas, aun en el devenir de los tiempos de la ciencia atea como religión moderna y decadente. En este sentido se ve cómo parte de este olvido se ins-taura en un *olvido* de las tradiciones y del pensamiento cíclico por la simple *voluntad de poder* y el *Übermensch* (sobre hombre) nietzscheano; más el propio Nietzsche, es quien también renueva y replantea el concepto. La revaloración del *eterno retorno*, del cual hace énfasis en este aspecto el mismo Gianni Vattimo, cuando señala:

La filosofía del amanecer es evocada en el punto 5 como la fase que nos hemos liberado del «mundo verdadero», de las estructuras metafísicas, de Dios. Pero hay un paso siguiente: con el mundo verdadero se suprime también el mundo aparente; con ello se ha hecho mediodía, la hora sin sombras; la hora en que comienza la enseñanza de Zaratustra. ¿Es posible, si atendemos a esta reconstrucción nietzscheana, ver las diferencias que separan el pensamiento del mediodía de la filosofía del amanecer, resumidas y justificadas en la liquidación del mundo aparente junto con el verdadero, de la que habla esta página del *Crepúsculo*? La enseñanza de Zaratustra, y por tanto el pensamiento del último Nietzsche, parece simplemente extraer todas las consecuencias del hecho de que con el mundo verdadero, hayamos eliminado también el mundo aparente. Entre estas consecuencias, parece, se debe contar también el pensamiento más perturbador y abismal de Zaratustra, la idea del eterno retorno.¹⁷⁸

177 Eliade, *El mito del...*107.

178 Gianni Vattimo, *Introducción a Nietzsche* (Barcelona, Península, 1996), 100.

De esta forma, la complejidad del *eterno retorno* nietzscheano, plantea la doble valoración entre la *voluntad de voluntades* que plantea el *modelo fisiológico* de *salud y fuerza* en contraposición del carácter cíclico de la verdad y la realidad. Dicha dualidad entre lo eyecto y fuerte de la voluntad de voluntades y la circularidad que remite a una concepción a-histórica de la arché como se ha conformado en la presente investigación. Sumado a esto también nos muestra la fuerza del arquetipo, sus efectos en el pensamiento del maestro del nihilismo o de la *irracionalidad burguesa* como lo denominaría posteriormente el propio Georg Lukács. Mas para la comprensión del sentido contradictorio del pensamiento de Nietzsche es interesante retomar la revisión que hace Gianni Vattimo, en un momento previo a la creación del mismo Zaratustra:

En el verano de 1881, cuando, en Sils-Maria, Nietzsche «descubre» por primera vez el eterno retorno, se está ocupando activamente de Espinosa. Ahora bien, precisamente se piensa en este último cuando se leen ciertas páginas, como las recordadas más arriba, de *Humano demasiado humano* («sin alabanza ni censura») y también la de la *Gaya ciencia*. Verdad es que, si debemos creer a sus propias declaraciones, Nietzsche, antes de 1881, tenía un conocimiento más que superficial sobre Espinosa. Pero, justamente: como el *amor dei intellectualis* de Espinosa se fundaba en una articulada doctrina metafísica (la ética, *more geometrico demonstrata*), del mismo modo el Nietzsche de 1881 piensa probablemente en el eterno retorno como una doctrina que debe exponer los fundamentos metafísicos de lo que en *Humano, demasiado humano*, se le aparece aún sólo como «buen temperamento». De forma más general, se puede decir que la idea del eterno retorno se presenta en la obra de Nietzsche como una sistematización, sino una «fundamentación» en el sentido clásico, del nihilismo característico de la filosofía del amanecer. Esta filosofía, en efecto, ha liquidado el mundo verdadero y suscitado una actitud de libertad de espíritu ante los errores sobre los que se funda necesariamente la vida. Pero, parece pensar Nietzsche, si con el mundo verdadero queda liquidado también el mundo aparente (en el sentido de que pierde las características de ligereza y libertad, aunque «inferiores», que le confería la confrontación con el mundo verdadero), se plantean entonces problemas más vastos: no se puede considerar como punto de llegada la actitud de quien, elevándose un momento por encima de todo el proceso, contempla «como un espectáculo» (MaM I,34,41) las equivocaciones que han hecho profundo, rico y matizado nuestro mundo. Esto es, no se puede permanecer en la «filosofía histórica» y en el pensamiento genealógico. Se considere o no legítimo el paso del segundo al tercer periodo, del «amanecer» al «mediodía», éste responde de hecho, en Nietzsche, a la exigencia de llevar a cabo, con la doctrina del eterno retorno, una sistematización unitaria y una radicalización del nihilismo a que había llegado la filosofía del amanecer.¹⁷⁹

La complejidad del ciclo, queda como metáfora del tiempo el propio Nietzsche, asume ya la circularidad del existir; y al llevar a cabo la radicalización nihilista plantea una propuesta anti darwiniana sobre el desarrollo en que la humanidad se inscribe y el proceso de la *voluntad de poder* como etapa inherente; pero que es también antagonista y complementaria del *eterno retorno* (nuevamente una manifestación del *mýthos-logos*). Creándose así una complejidad unitaria en un proceso en el que el propio pensador está engarzado en un momento de su pensamiento; por lo que este mismo y, como señalará el propio Vattimo, pasará por varias etapas que tendrán en apariencia una linealidad y que el desarrollo de este gran filósofo alemán, al contrario de lo dicho por muchos *citacionista*, no es unidireccional; por lo que es importante comprender la complejidad interpretativa de los periodos a los que se haga referencia. Por otra parte, y como se verá a continuación, siguiendo la obra del filósofo italiano, hay una relación viva entre la tradición originaria de los griegos y el sentido cosmológico resguardado por el propio Nietzsche, dando como resultado esa combinación de pensamiento de la *arché* griega, así mismo como elemento repetitivo y constitutivo de la psiché arquetípica y primigenia universal. Demostrando la diferenciación de los periodos de dicho pensador. Así continua Vattimo:

El sentido de la idea que prevalece en el texto citado de *La gaya ciencia* es lo que se podría denominar su sentido moral. Pero existe un segundo, separable del primero, que se debe, en cambio, indicar como su significado *cosmológico*. Como hipótesis ética, la idea significa sólo que, si se pensara en la posibilidad de que cada instante de nuestra vida se hiciera eterno y se repitiera hasta el infinito, tendríamos un criterio de valoración sumamente exigente: sólo un ser totalmente feliz podría querer tal repetición eterna. Por otra parte, sin embargo —y éste es el sentido más completo que la idea adopta en Nietzsche, ligándose a la noción de nihilismo—, sólo en un mundo que ya no se pensara en el marco de una temporalidad lineal sería posible tal felicidad plena. La temporalidad lineal, la que se articula en presente-pasado-futuro, cada uno de ellos irreplicable, supongo que cada momento tiene sentido sólo en función de los otros en la línea del tiempo (como decía la segunda Intempestiva); en ella, cada instante es un hijo que devora a su padre (el momento que lo precede) y está destinado a su vez a ser devorado. En ésta, que en otro lugar he denominado estructura «edípica» del tiempo, no es posible la felicidad porque ningún momento vivido puede tener, de veras, en sí, una plenitud de sentido. Si esto es así, se comprende que el eterno retorno debe tener un aspecto también «cosmológico»: no se trata sólo de construirse instantes de existencia tan plenos e intensos que su eterno retorno, se pueda desear, sino del hecho que instantes de ese tipo son posibles sólo a condición de una radical transformación que suprima la distinción entre mundo verdadero y mundo aparente y todas sus implicaciones (entre ellas, primera de todas, la estructura «edípica» del tiempo). El eterno retorno puede ser deseado sólo por un hombre feliz pero un hombre feliz puede darse sólo en un mundo radicalmente distinto de éste; y de aquí se sigue la exigencia de un contenido «cosmológico» de la doctrina.

No obstante: suprimir la oposición entre mundo verdadero y mundo aparente, y todas las estructuras morales-metafísicas que se derivan de la misma (entre ellas la estructura edípica del tiempo, por la que ningún instante tiene nunca en sí su verdadero significado) ¿exige necesariamente que se afirme la idea de repetición? Esta pregunta es simplemente otra reformulación de la que ya hemos encontrado al discutir el problema del paso de la filosofía del amanecer a la del «mediodía», esto es, si este paso es exigido estrictamente por motivos internos de la teoría, o si, por el contrario, está inspirado por motivos extrateoréticos, como el interés práctico-político de Nietzsche que le llevaría a buscar formulaciones más «eficaces», según él, desde su pensamiento. Nietzsche, al parecer, habría podido limitarse a sostener que, con la disolución de la metafísica y de la temporalidad lineal que va unida a ella, llega a ser posible por primera vez una humanidad feliz, no angustiada ya por la separación entre acontecimiento vivido y sentido, que es lo que caracteriza, en cambio, la existencia en el mundo de la moral metafísica ¿Por qué, entonces, ha sentido la exigencia de dar una especie de base «metafísica», de nuevo, a esta tesis, teorizando una «objetiva» circulación del tiempo? Siguiendo a Löwith, a quien hemos recordado ya otras veces, se puede pensar que aquí entra en juego que aún la admiración por la antigüedad griega del Nietzsche filólogo clásico: querría restaurar una visión griega, presocrática, del mundo, en oposición con la judeocristiana que considera el tiempo jalonado por momentos irreplicables: creación, pecado, redención, fin de los tiempos.¹⁸⁰

En este sentido, se hila el planteamiento de Eliade respecto a la temporalidad tanto lineal de la historia y el tiempo a-histórico de las culturas primigenias con la circularidad, dándose una relación heredada del pensamiento hegeliano con el padre del nihilismo moderno, al caer en el mismo punto de afirmar que ya todo ha existido, por la circularidad del tiempo en el cosmos. Esto nos proporciona el fundamento necesario para el rescate de las tradiciones lingüísticas y no lingüísticas del pensamiento, dado que la reflexión plantea una existencia que parte de sus orígenes, donde esta se desarrolla de manera cíclica con toda *voluntad de poder*; mas este tiempo se contrasta con el tiempo lineal consecuente del presente-pasado-futuro a lo que el propio Vattimo conceptualiza como estar inmerso dentro de una *estructura edípica del tiempo*. Revelando el modelo moderno en que la humanidad en su meta historia se construye el ideal temporal a partir de devorar al progenitor y estar en una estructura constante y metafórica del tiempo lineal, de esta manera se expresa la radicalidad del pensamiento teológico-ilustrado.

En este aspecto, se tienen reminiscencia de la linealidad en el pensamiento posmoderno que, al borde de la negación de la historia, recayó en la negación de sí mismo, dado que este pensamiento poshistórico ni siquiera ha llegado a trascender la historia misma en un juego sistemático e ilusorio de un futuro postapocalíptico, cuyas cercanías son latentes, pero como tal no son tangibles. A la par, el desconocimiento de las tradiciones como elementos *co-constructores* y cíclicos hace que en automático terminen negándose a sí mismas. En este aspecto se observa como dicho modelo de pensamiento político e institucionalizado sólo puede presentar la decadencia, a lo que podría considerarse, malas interpretaciones del pensamiento nietzscheano, y cuyos efectos son latentes en las consecuencias de las políticas globalizadoras.

El pensamiento del eterno retorno encuentra relaciones en el pensamiento moderno desde Hegel, quien se trae a colación por Eliade, y a su vez la interpretación y el desarrollo que ha tenido en Nietzsche, por vía de Vattimo; esta *arché*, nos hace reconsiderar la temporalidad incluso en su carácter ético y político, como pocas veces se ha planteado por los posmodernos. Cabe recalcar en este sentido la fuerza que Nietzsche le da al carácter cosmológico dado que permite comprender cómo se da esta linealidad temporal, en la que Eliade formula la presencia y superación del cristianismo por vía de la historia; esta alcanza su clímax y finitud en la superación de la decadencia de la humanidad posterior al apocalipsis; por otra parte los orientales consideran la superación del ciclo del *samsara* por vía de la iluminación en la que se adquiere la completa auto liberación alcanzando lo que para el pensamiento de Nietzsche es considerado la *felicidad plena*; aunque, claro está, su modelo anti judeo-cristiano así como su negación del pensamiento oriental, como constata en su obra consecuente al Zaratustra, plantea la negación de estas vías teológicas. No obstante, como se ha mostrado, el eterno retorno es un modelo de pensamiento que proviene de la *arché*. Por avanzada que sea la civilización va a pasar de manera cíclica por el crepúsculo, el amanecer y el mediodía como lo observaba Nietzsche.

Aunque se observa una linealidad, toda estructura cae en este ciclo, dado que es propio de la dinámica del mundo y de la vida; prueba de ello se da tanto en la naturaleza animada como inanimada, constatando esto en el ciclo de las rocas como recuento de la misma ciencia. Esto nos lleva a la reflexión de la revalorización de las tradiciones, pues incluso en la ciencia las revisiones de los problemas que atañen a su temporalidad han sido resueltos desde fenómenos que han pasado por alto al ser, en apariencia de poco interés o superadas por los avances de la misma ciencia no newtoniana, ya que ésta analizaba el cuerpo negro o los rayos X. Caso que ha sido un hito y que desde su aparición no podían dar una explicación lógica y cuyo problema fue resuelto por Max Planck. Acontecimiento que el físico y filósofo Kumar, presenta en el prólogo de su libro que se podría describir como la aparición existencialista de un elemento que ha puesto en jaque la concepción de la realidad física. Esta aparición teórico-conceptual da un giro a la comprensión que se tenía construida respecto a la linealidad de la realidad, en la cual los debates están nuevamente asociados no sólo a teorías, sino a fundamentos filosóficos que validen la lógica de las preguntas y las respuestas de los fenómenos cuánticos, cuya génesis se da precisamente con el problema del cuerpo negro. Es este cambio de paradigma donde la relación donde la idea de la ciencia normal y la revolución científica en el cambio de paradigma, lo que siguiendo a Thomas Kun, se llama *ciencia nueva* como se ha revisado en el primer capítulo. Más en este caso los debates han sido exponenciales y las demostraciones han proporcionado cercanías con el pensamiento originario, desafiando al mismo evolucionismo, pero también tratando de encontrar ese complejo equilibrio existente en la investigación, entre el *mýthos* y el *lógos*, así tenemos lo siguiente:

Algunos de los principales físicos alemanes de la última década del siglo XIX estaban empeñados en resolver un problema que llevaba mucho tiempo obsesionándoles: ¿cuál es la relación que existe entre la temperatura, el rango de los colores y la intensidad de la luz emitida por un atizador de hierro al rojo vivo? Comparado con el misterio de los rayos X y de la radioactividad, que había obligado a los físicos a apresurarse al laboratorio en busca de sus cuadernos, parecía tratarse de una cuestión trivial. Pero, para una nación que acababa de formarse en 1871, la búsqueda de la solución al problema del atizador de hierro rojo, que acabó conociéndose como «el problema del cuerpo negro», se hallaba íntimamente ligado a la necesidad de proporcionar a la industria de la iluminación eléctrica alemana una ventaja frente a los competidores británicos y americanos. Pero la solución, por más que lo intentaban, seguía escapándoseles. En 1896 creyeron haber resuelto el problema pero, pocos años después, aparecieron nuevos datos experimentales que demostraron la falsedad de tal pretensión. Fue Max Planck quien acabó resolviendo el problema del cuerpo negro... y el precio que, por ello, hubo que pagar fueron, precisamente los cuantos.¹⁸¹

De este modo, podemos confirmar que es la lamentable idea de que toda nueva problemática, fenómeno, teoría, ha llegado para llevar al olvido o superar las experiencias y fenómenos anteriores, son objetables e incluso risible como el condenar toda tradición al pasado superado. Es claro que siempre se piensa que hay un avance, pero este puede ser considerado sólo un repunte dentro de un estado de desarrollo que, en el caso de la comprensión de mundo, tiene un efecto que puede ser meramente un reactivo temporal efervescente; por otra parte, trascendental dentro de la temporalidad-espacial de un pueblo, una nación, una civilización o incluso ir aún más allá, dándose así la comprensión de posibilidades emanadas de la posibilidad circulante del *eterno retorno*. En este caso, vemos que la experiencia dada por la física que estaba encasillada por la posibilidad de un positivismo lineal ha tenido la relación de auto elevación en la comprensión de los problemas que en su momento atañían a las problemáticas contemporáneas de la física mundial. En un periodo de gran auge y competencia internacional sobre el desarrollo y el avance tecnológico e industrial.

Como se ha podido observar, aún una naciente potencia como fue el imperio alemán, cuya unificación se da en gran parte, gracias al canciller Otto von Bismarck, quien logra aglutinar la mayoría de los pueblos germanos que permanecían disociados, pero vinculados por su lengua. Así vemos como en un entorno complejo y adverso para la entonces naciente nación, donde las potencias como Francia, Estados Unidos e Inglaterra tenían la delantera en todos los sentidos ante una Alemania, prácticamente de procedencia medievalista. Con esto quizás haya tenido una posibilidad de rastrear esos fenómenos que las potencias occidentales habían pasado por desapercibidas, ante la miopía industrial y darwinista o evolucionista, con lo que el juego de lo que ahora algunos denominarían como pre-moderno en contraste con lo moderno lograron revitalizar no sólo su filosofía sino las respuestas que parecían misterios ante las nuevas problemáticas que implicaba la auto sustentabilidad, tanto de la optimización energética como de los recursos. Así es como en este acontecimiento se puede ver claramente la importancia de la revisión del pasado respecto del presente, para una construcción del futuro, dentro de una dialéctica; misma que ha sido constructiva en todo momento y que ha dado como resultado el salto hacia otra nueva visión. En este caso, la visión evolucionista y newtoniana había marcado una visión unidireccional a lo que el pensamiento del mismo Foucault, con su fuerte influencia de Nietzsche (e incluso tintes e indicios heideggerianos), puede dar la razón al respecto, cuando señala:

2). *Borrar las oposiciones poco pensadas*. Señalo algunas por orden de importancia decreciente: la oposición entre la viveza de las innovaciones y la gravedad de la tradición, la inercia de los conocimientos adquiridos o los viejos senderos del pensamiento; la oposición entre las formas medianas del saber (que representa la mediocridad cotidiana) y sus formas desviantes (que manifestarían la singularidad o la soledad propia del genio); la oposición entre los periodos de estabilidad o de convergencia universal y los momentos de ebullición en los que las conciencias entran en crisis, cuando las sensibilidades se metamorfosean, cuan-

do todas las nociones se ven revisadas, trastocadas, revivificadas o caen en desuso por un tiempo indefinido. Frente a todas estas dicotomías me gustaría realizar el análisis del campo de las diferencias simultáneas (que definen el conjunto de las transformaciones, su jerarquía su dependencia, su nivel). En lugar de contar la historia de la tradición y de la invención de lo antiguo y de lo nuevo, de lo muerto y de lo vivo, de lo cerrado y de lo abierto, de lo estático y de lo dinámico, intento contar la historia de la perpetua diferencia; más concretamente, contar la historia de las ideas en tanto que conjunto de las formas especificadas y descriptivas de la no identidad. Quisiera así liberar a esta historia de la triple metáfora que la embaraza desde hace más de un siglo (la evolucionista que le impone la repartición entre lo regresivo y lo adaptivo; la biológica que separa lo inerte de lo viviente, la dinámica que opone el movimiento y la inmovilidad).¹⁸²

Es Foucault quien expresa de manera clara la justificación del anti-evolucionismo, dado ya con antelación desde el pensamiento alemán, el cual va a tener sus repercusiones no sólo en su filosofía como claramente se ha visto desde Hegel y Nietzsche, sino como podemos apreciar, también de manera tal vez inconsciente o quizás, tras no encontrarse amarrados al modelo inglés del cual las potencias de ese momento histórico estaban presas, como también sus visión epistemológica del mundo. Por este motivo, es que se puede recuperar una visión no lineal y que está abierta a la dialéctica entre la modernidad científica y las vitalistas tradiciones, quienes van *co-construyendo* las posibilidades gracias a esta no ruptura temporal ni la negación de lo que muchas veces se ha denominado un *avanzar regresando*. De aquí la revitalización y fundamentación de no negar o dar como superado el pasado, como pretenden las mecánicas neoliberales y sus ideólogos posmodernos tanto de la historia, en su potencial reinterpretativo. Aunque a diferencia de Foucault esta convergencia de los opuestos en la dialéctica en cada localidad puede alcanzar una identidad dinámicamente inestable-estable. Esta idea se ha puesto de manifiesto en cada nuevo fragmento de la historia tras la innovación, como se ha visto en la ciencia; ni qué decir, de la filosofía con cada regreso a los clásicos, desde Platón y Aristóteles. Empero, de los presocráticos que en Nietzsche y Heidegger han tenido un gran eco a través del pensamiento moderno, en el caso de la historia del arte se presenta con toda la influencia que tiene el primitivismo moderno en oposición a las vanguardias fascistas; mas esta estructura innovadora tiene muchas reminiscencias históricas como en el ocaso del medioevo y el amanecer del Renacimiento en el arte y la ciencia:

El líder del grupo de jóvenes artistas florentinos fue un arquitecto, Filippo Brunelleschi (1377-1446), a quien se encargó terminar la catedral de Florencia. Era de estilo gótico, y Brunelleschi había aprendido a dominar la técnica que rigió ese estilo. Su fama, en efecto, se debe en parte a principios de construcción y concepción que no habrían sido posibles sin su conocimiento del sistema gótico de abovedar. Los florentinos deseaban que su catedral fuera coronada por una cúpula enorme, pero ningún artista era capaz de cubrir el inmenso espacio abierto entre los pilares sobre los que debía descansar dicha cúpula, hasta que Brunelleschi imaginó un método para realizarla. Cuando fue requerido para planear nuevas iglesias y otros edificios, decidió dejar a un lado el estilo tradicional, adaptando el programa de aquellos que añoraban un renacimiento de la grandiosa Roma y midió las ruinas de templos y palacios, tomando apuntes de sus formas y adornos. Nunca fue su intención copiar esos antiguos edificios abiertos. Tampoco se hubiera podido adaptar a las necesidades de la Florencia del siglo XV. Lo que se propuso fue conseguir un nuevo modo de construcción, en el cual las formas de la arquitectura clásica se empleasen libremente con objeto de crear modalidades nuevas de belleza y armonía.

Lo que sigue sorprendiendo más entre lo que consiguió Brunelleschi es que logró imponer su programa. Durante casi cinco siglos los arquitectos de Europa y América siguieron sus pasos. Por donde quiera que vayamos en nuestras ciudades y villas, encontraremos edificios en los que se han empleado formas clásicas tales como columnas y frontispicios. Solo en el siglo XX empezaron los arquitectos en poner en duda el programa de Brunelleschi y a reaccionar contra la tradición arquitectónica renacentista, del mismo modo que ésta reaccionó contra la tradición gótica. Pero la mayoría de las casas que se construyen ahora, incluso aquellas que no tienen columnas ni adornos semejantes, aún conservan residuos de formas clásicas, en las

molduras de los marcos de puertas y ventanas o en las proporciones del edificio. Si Brunelleschi se propuso crear la arquitectura de una era nueva, ciertamente lo consiguió¹⁸³.

El paradigma del *eterno retorno*, sale de las posibilidades del reduccionismo de la segunda y tercera Ilustración occidental, por lo que se trasmite a través de las culturas una especie de arquetipo de las formas -no propiamente de los símbolos- en donde el avanzar se da por un regresar y viceversa; pero también se da por la innovación como resultado de la dinámica dialéctica. Es un constante diálogo inter e intra cultural que se da por el *arché* la cual se escapa a la ciencia, el arte, la filosofía y a todo intento de control humano, aunque sea este mismo elemento que envuelve lo orgánico conjuntamente con lo inorgánico como la posición de Foucault en la anterior cita. De esta manera, tenemos que las diferentes áreas que pretende el pensamiento unidireccional disociar en la profunda especialización ensimismada convergen en un punto fundamental: la visión del mundo, representada por las posiciones de cada perspectiva con todo y los *previos* que los han *co-construido*. Así, lo que va a dar la divergencia en la ciencia va a ser el posicionamiento humano que los caracteriza en los modelos filosóficos. Esto también es muy claro en cada una de estas manifestaciones; ni qué decir en la ciencia, que a diferencia de lo que se podría concebir dentro de un posicionamiento científicista, presumiría que posee y se desarrolla a partir de la objetividad más pura. Sin embargo, como nuevamente nos lo muestra Kumar en el debate de la concepción de lo que propiamente es el enfoque de la física:

Los científicos siempre habían llevado a cabo sus experimentos basándose en el supuesto tácito de que eran observadores pasivos de la naturaleza y capaces, por tanto, de observar lo que estaban viendo sin perturbarlo. Entre sujeto y objeto y entre el observador y lo observado había una diferencia muy clara. Pero ahora resultaba que, según la interpretación de Copenhague, eso no era cierto en el dominio atómico, donde Bohr identificaba lo que él llamaba el “postulado cuántico”, la “esencia” de la nueva física. Esa fue la expresión que utilizó para capturar la existencia de la discontinuidad de la naturaleza debido a la indivisibilidad de los cuantos. El postulado cuántico, según Bohr, no establecía una separación clara entre observador y lo observado. La interacción entre lo que se mide y el instrumento de medida significaba, en el dominio de los fenómenos atómicos, según Bohr «la imposibilidad de atribuir una realidad independiente, en el sentido físico ordinario, al fenómeno o a la instancia observadora».

La realidad que Bohr contemplaba es, en ausencia de observación, inexistente. Un objeto microfísico carece, según la interpretación de Copenhague, de propiedades intrínsecas. El electrón simplemente no existe en ningún lugar hasta el momento en que, para ubicarlo, llevamos a cabo una observación y tampoco posee velocidad ni atributo físico medible alguno. Es absurdo por ello preguntarse cuál es la posición o la velocidad, entre medida y medida, de un electrón. Y, puesto que la mecánica cuántica no dice nada sobre la existencia de una realidad física independiente del equipo de medida o, dicho de otro modo, el electrón que no es observado no existe.

«Es un error creer que la tarea de la física consiste en descubrir cómo es la naturaleza —llegaría a afirmar posteriormente Bohr— La física sólo se ocupa de lo que podemos decir sobre la naturaleza.» Eso es todo. La ciencia, según él, sólo tenía objetivos «ampliar el rango de nuestra experiencia y ordenarla». Para Einstein, sin embargo, «el único objetivo de lo que nosotros llamamos ciencia es el de determinar lo que es». La física, para él, consistía en el intento de apresar la realidad tal cual es, es decir, independientemente de toda observación. Por eso en ese sentido, decía, «hablamos de “realidad física”». Bohr armado de la interpretación de Copenhague, no estaba interesado en lo que “es”, sino tan sólo en lo que podemos decir sobre el mundo. Como Heisenberg diría posteriormente «los átomos o las partículas elementales no son tan reales [como los objetos del mundo cotidiano] y no configuran, en consecuencia, un mundo de cosas y hechos, sino de potencialidades o posibilidades».

La transición de lo “posible” a lo “real” sólo sucede, según Bohr y Heisenberg, durante el acto de observación. No existe realidad cuántica subyacente que exista independientemente del observador. La creencia en

la existencia de una realidad independiente del observador era, según Einstein, fundamental para la ciencia. Lo que se hallaba en juego, pues, en el debate que estaba a punto de empezar entre Einstein y Bohr era ni más ni menos que el alma de la física y la naturaleza de la realidad.¹⁸⁴

Bohr y Einstein, los dos grandes pensadores de la física, de la ciencia contemporánea, abrieron un debate en el siglo XX, que se cruza entre lo filosófico y las investigaciones sobre la naturaleza; no ver a la ciencia como una fuente humana de concepción e interpretación del mundo, y de la naturaleza, es desde entonces nula, al menos desde la perspectiva cuántica. Por tanto, también se hace patente la cuestión dialéctica entre el observador y lo observado, por una parte, pero, por la otra, acaso no es el mismo cuestionamiento filosófico de la realidad y que se ha hecho la humanidad desde tiempos antiquísimos y versa así: *Si cae un árbol en medio del bosque y no hay nada ni nadie que lo escuche, ¿hace ruido?* En este aspecto, se puede cuestionar, sobre si la ciencia ha superado las preguntas filosóficas, como supuestamente se ha logrado, a partir de la objetividad racionalista creada desde la segunda Ilustración que hasta nuestros días permea en la idealización de la ciencia como pretendida verdad fáctica.

También hace patente un aspecto nodal para la justificación de la importancia de las *observaciones de la modernidad*, la cual, planteada desde la teoría de sistemas de Luhmann, tiene una fuerte resonancia en la des banalización de la subjetividad, al darle su valor dentro de la misma concreción del pensamiento moderno sobre la realidad. En este caso el autor alemán, nos plantea las observaciones de primer y segundo grado, dando una relación fundante en las interpretaciones del mundo, la realidad y los procesos humanos.

Con este desarrollo histórico-conceptual se da validez desde varias perspectivas a lo que ya con antelación pensadores como Nietzsche, Heidegger y Gadamer, muestran la renovación de un pensamiento que parte de los conceptos originarios y con ellos da claridad a la tradición y a la innovación conceptual; asimismo, se plantea el valor regenerativo de lo humano e incluso de lo metafísico, como se da en Nietzsche, pese que en apariencia su pensamiento lo niega, en beneficio de la constatación de la apertura ética y política; a su vez en Heidegger al plantear el *olvido del ser* desde su fuerza creadora; y en Gadamer con la posibilidad del diálogo hermenéutico, considerando la imposibilidad de nulificar los prejuicios y de establecer la importancia de la pregunta y la respuesta a la par de superar el esteticismo moderno y revalorar a la obra como un ente que presenta una verdad. En estos aspectos, la revisión que hace Eliade de Hegel, así como Nietzsche con el pensamiento circular, tendrán su impacto en la comprensión del pensamiento de la *arché*, como renovación del pasado por vía de una estructura metahistórica colindando con el pensamiento profundo. Pensamiento que tendrá su ramificación en la forma psicológica, en esta investigación se retoma su vertiente psicoanalítica de la psicología profunda. Esta a su vez, tiene su manifestación propia en las artes plásticas por medio de la composición áurea, la cual comparte una íntima relación conceptual tanto en la cosmogonía homérico-escultórico-pitagórica-aristotélica, desde su teogonía, su desarrollo como *mathemata* y como metafísica, conjugados en el concepto de *mýthos-lógos* como tautología heideggeriana.

En este punto es importante también revalorar el concepto mismo de *mýthos*, el cual podemos interpretar a partir de un especialista en filología clásica. Aunque sea muy pragmático, proporciona un gran fundamento de la etimología originaria al plantear:

La propia etimología de la palabra griega *mýthos*, de la que procede la española mito, a saber, que el mito es lenguaje fuertemente pragmático y político-social.

En efecto, esa voz helénica se compone probablemente de la onomatopeya *mû* que reproduce el bisbiseo o ronroneo, y el formante *-thos*, que debe significar “trenzado”, pues aparece en palabra del griego antiguo, coetáneas de *mýthos*, como *psíathos*, “esterilla”, *kalathos*, “cesta de mimbres”, que implica un trenzado o entrelazamiento.

El termino *mýthos*, “mito”, debió designar, por tanto, en un principio, un trenzado de bisbiseos o ronroneos, es decir la plática, el habla, el relato o el cuento realizado ya sin bisbiseo en la esfera laica de la vida.

No debe de extrañarnos que determinadas palabras que de antiguo pertenecían al fondo primitivo de la religión se empleen más tarde con significación más bien laica y desprovista de toda implicación religiosa.¹⁸⁵

Dicho trenzado (*mýthos*), es la vinculación o puente que en la cosmogonía arcaica fundiera probablemente aun antes de la teogonía creada por Homero-Hesíodo, las relaciones entre lo natural y lo ideal como elementos de la *φύσις* (*physis*), como se ha desarrollado e interpretado con antelación en la presente investigación. Esto servirá como concepto que hilará el mundo divino con las leyes y la naturaleza mundana y permitirá entender la asimilación de la ciencia, la filosofía, la ontología, la historia y la escultura. Justificantes en el proceso de validación, de los campos extra escultóricos, pero complementarios en la *Bildung* de la *sculpere* académica en su plena conformación con las relaciones cíclicas en la validación de las tradiciones y su potencial discursivo-dialéctico con los otros campos con el que se *co-construye* el ciudadano que se forma en la licenciatura de Artes Visuales. La multidimensionalidad está íntimamente ligada al *lógos*, por lo que aún en la interpretación de Eire no hay un tránsito *del mito al lógos*, como se pretendía en las interpretaciones de la Ilustración cartesiana. En este aspecto es el mismo autor el que plantea una convergencia entre estas dos posturas, pues el *mýthos* presenta una formulación en la misma cultura helénica, disímil o libre de su sentencia dentro del *corpus* de lo sagrado y por ende cercano al *lógos* discursivo, del lenguaje:

En efecto, la evolución del mito griego va de lo sagrado a lo profano, de la misma manera que el tiempo del mito va desde lo cíclico, sagrado y repetitivo, que le es propio, al lineal, secular e irrepitable, que es el carácter de la historia.

En este recorrido de lo sacro a lo laico el mito pasa por varias fases: es atacado por los filósofos por causa de su impureza moral e interpretado alegóricamente, es empleado con fines pedagógicos y educativos, se convierte en forma de entretenimiento dando origen al cuento popular o *folk-tale* y es ya totalmente racionalizado hasta el punto de que el origen de sus dioses se explica racionalmente por el procedimiento conocido como “evemerismo”, consistente en considerar a las divinidades personajes históricos del pasado que por haber sido muy benéficos para el pueblo fueron deificados por él.

Y ya desde el principio el mito se iba apartando poco a poco de lo sagrado y convirtiéndose en *saga* o narración de hechos gloriosos de las estirpes, luego *leyenda* al inventarse la escritura, y, del mismo modo y al compás de esta desacralización del mito, se iba tornando sencillamente en poesía (dramática o no dramática) y literatura. En la *Poética* de Aristóteles se emplea la palabra “mito” para aludir al “argumento” de una tragedia.

En realidad, la Mitología Griega debería ser una historia que implicase la contemplación minuciosa de la evolución del lenguaje pragmático y político-social desde el mito hasta la historia, la filosofía y la literatura, o, como se decía antes, “del Mito al Lógos (*Vom Mitos zum Logos*, por recordar una obra magnífica de W. Nestle).

Pero, por desgracia ello no es así, sino que se ha tardado mucho en llegar a descubrir el concepto de mito como lenguaje pragmático y político-social, lo que, por una parte, lo acerca al ritual y, por otra, lo coloca como punto de partida de la filosofía, de la historia y de la literatura. Se ha perdido, en cambio, mucho tiempo tratando de contraponer el Mito al Lógos.¹⁸⁶

185 Antonio López Eire y Ma del Henar Velasco López, *La mitología griega: lenguaje de dioses y hombres* (Madrid, Arco/libros, 2012), 27.
186 Eire, *La mitología...*, 28-29.

Este es el trasfondo argumentativo histórico por medio del cual se vincula la relación dialéctica entre los conceptos que se hilan en su *arché*, en la conformación plena entre las diversas constituciones del pensamiento humano. Este no sólo tiene diversas manifestaciones dentro de la *Vors-tellung*, sino que cada expresión de lo humano ya sea ciencia, tecnología, arte, política, cultura o filosofía, tiene su plena concreción fáctica. En este caso se *trenzan* para hacer comprensible la *co-construcción* necesaria para acentuar el potencial creador del ciudadano quien se forma en el arte de la escultura. El *eterno retorno*, es fundamental como estructura de lo orgánico e inorgánico, es decir de la materia-vida de todo el entorno, aunque en las particularidades siempre está implícita la *finitud*.

El trenzado con el primer capítulo hará mucho más nutrida la comprensión planteada en los tres capítulos en diferentes grados discursivos como fundamentación de la complejidad de los cabellos multidimensionales que se requieren para la *Bildung* o formación del escultor. Para esto se ha desarrollado y cimentado un profundo análisis en áreas del conocimiento que abren los horizontes que estaban encerrados bajo el yugo de ideologías y conceptos impuestos por grupos de intereses creados y fascistas.

La idea del *eterno retorno* es meta-histórica, tiene un punto en el que surgió por primera vez, *in illo tempore*, ahí su estructura se presentó de manera directa, aunque quizás no igual en forma pero sí en fondo. En este caso, el concepto de arte y artista también tienen su *arché* en la cultura griega, por esto se presentan sus procesos cíclicos en la actual cultura occidental con variantes y olvidos que se encuentran en la misma concepción griega; como se aprecia a partir de los procesos formales, conceptuales, lingüísticos e históricos de estos. Para esto es importante empezar por el concepto de arte. Según Lledó su origen más próximo está en el concepto de *téchne*. Ahora bien, antes de revisar el concepto de *téchne*, primero las denotaciones que tiene la palabra arte en su uso generalizado:

Arte Del lat. *ars, artis*, y este calco del gr. *τέχνη téchnē*. 1. m. o f. Capacidad, habilidad para hacer algo. 2. m. o f. Manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros. 3. m. o f. Conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer algo. 4. m. o f. Maña, astucia. 5. m. o f. Disposición personal de alguien. Buen, mal arte. 6. m. o f. Instrumento que sirve para pescar. U. m. en pl. 7. m. o f. rur. Man. noria (ll máquina para subir agua). 8. m. o f. desus. Libro que contiene los preceptos de la gramática latina. 9. m. o f. pl. Lógica, física y metafísica. Curso de artes.

Así en su sentido griego puede tener momentos de desocultación que plantean concepciones un tanto diversas, como lo podemos ver en la definición que nos ofrece el DBMGC-E:

τέχνη ης ή arte; arte bella, ciencia, saber; oficio, industria, profesión; habilidad, astucia, maquinación, intriga; medio expediente, modo, manera; obra de arte.

τεχνήεις εσσα εν artístico, bien trabajado...

τέχνημα ατος τό obra de arte (τ. πανουργίας obra maestra, modelo de perfidia); artificio, astucia, invención.¹⁸⁷

Las denotaciones de la *τέχνη (téchne)*, en su traducción clásica, no sólo se entiende como técnica, aunque siempre va implícita esta porque se refiere a un *saber hacer*. Esto conduce a la realización del arte bello, cuando se ejerce y se aprecia en lo que está bien hecho al tener oficio, es decir, habilidades sensibles precisas y desarrolladas en la factura del hacer. De este modo, se evidencia en el acto de la profesión en la *technéis*: lo bien trabajado es el arte. Además, como se aprecia en

los *téchnema panourgías* que se traduce como *Obra Maestra* dentro de lo que se denomina *téchnema atos tó* u *obra de arte*. Así se evidencia que estos términos no son exclusivos como tal de la modernidad ilustrada, sino que confirma el aspecto cíclico y originario (*arché*), donde podrán cambiar las formas pero el contenido se va repitiendo cíclicamente. Por lo tanto permea el campo arquetípico de todas las culturas y periodos de la humanidad. Es aquí donde la proyección del pensamiento de los grandes filósofos como Nietzsche, Heidegger, Gadamer y su regreso al pensamiento originario griego ha proporcionado innovadoras construcciones de pensamiento, fertilizando y revalorando el fundamento espiritual y humano de lo que en la presente investigación se denominará *symmetría existenciaria*, frente a la alienadora tendencia cosificadora del individuo en las sociedades industriales y de consumo.

También dentro de las denotaciones clásicas implica el sentido de ciencia donde, en otros aspectos, están más relacionados con la experiencia. En este caso las relaciones pragmáticas de la técnica plantean en la actualidad -aunque ya desde el pensamiento alemán como se ve en una frase de Kant (previamente mencionada) muy apreciada por el propio Gadamer- la experiencia como vía para adquirir el conocimiento. Del mismo modo, Gadamer hace un desglose interesante que lleva a las ciencias naturales y del espíritu a una relación más allá de la mera concepción que aísla a los conceptos a un mero formalismo semántico. También señala la actual imposición de la experiencia científica para las pretensiones de validez que se han planteado ya con antelación. Así comenta lo siguiente:

“No hay duda de que todos nuestros conocimientos comienzan con la experiencia.”¹⁸⁸ Esta célebre frase inicial de la *Crítica de la razón pura* de Kant ciertamente también incluye el conocimiento que tenemos del hombre. Por un lado, está la totalidad de los resultados de las investigaciones científicas en permanente desarrollo: lo que llamamos la ciencia. Por el otro, el fruto de la experiencia, la llamada “práctica”, esos conocimientos que recogemos permanentemente todos los que transitamos por la vida: el médico, el sacerdote, el educador, el juez, el soldado, el político, el comerciante, el obrero, el empleado, el funcionario. Y no sólo en la esfera profesional de cada uno, sino también en la existencia privada y personal, crece en forma continua la experiencia que el hombre va teniendo de sí mismo y de su prójimo. Pero también el hombre está inmerso en una enorme riqueza de conocimientos, provenientes de la tradición cultural de la literatura, de las artes en general, de la filosofía, de la historiografía y demás ciencias históricas. Por cierto, ese conocimiento es “subjetivo”, es decir, en gran medida incontrolable e inestable. Sin embargo, constituye un saber que la ciencia no puede ignorar. Y así, desde los días de la “filosofía práctica” de Aristóteles hasta las eras romántica y posromántica de las llamadas ciencias del espíritu, se ha ido transmitiendo un rico acervo de conocimientos sobre el hombre. Pero, a diferencia de las ciencias naturales, todas estas otras fuentes de experiencia tienen una característica en común: su conocimiento sólo se vuelve experiencia cuando se integra en la conciencia práctica de quien actúa.

La experiencia científica ocupa un lugar distinto. Todo aquello que puede considerarse como experiencia garantizada por el método científico se caracteriza por su fundamental independencia respecto de cualquier situación práctica y de cualquier integración en un contexto de acción. Esta “objetividad” señala, al mismo tiempo, que puede estar al servicio de cualquier contexto de acción. Justamente este rasgo ha alcanzado su máxima expresión, de manera específica, en la ciencia moderna y ha transformado amplios sectores de la Tierra en un mundo humano artificial. Pero la experiencia elaborada por las ciencias no sólo tiene la ventaja de poder ser comprobada por cualquiera y de estar al alcance de todos. Basada en un procedimiento metódico, se constituye en la única experiencia segura y el único saber capaz de legitimar cualquier experiencia. Lo que se recoge en materia de conocimientos sobre la humanidad a través de la experiencia práctica y de la tradición, es decir, fuera de la “ciencia”, debe de ser sometido a examen por parte de ésta. Y, si lo aprueba, pasa a pertenecer a su campo de investigación. Por consiguiente, no hay nada que, en principio, no sea de su competencia.¹⁸⁹

188 Inmanuel Kant, *Crítica de la razón pura* (Madrid, Gredos, 2010) 39.

189 Hans-Georg Gadamer, *El estado oculto de la salud* (Barcelona, Gedisa, 2001), 13-14.

El primer párrafo presenta el conocimiento en dos formas, a partir de la experiencia, es decir, ciencia y práctica -dicho conjunto ha sido desarrollado en el primer capítulo- lo que, como señala Gadamer, tiene sus antecedentes en la filosofía práctica de Aristóteles y tendrá su constatación con los románticos y posrománticos con la aparición formal de lo que llamamos las *ciencias del espíritu*. La fuerza y el valor vital de las *ciencias del espíritu* están relacionados tanto con la experiencia y con la práctica de toda profesión, pues el primero se vuelve conocimiento, como señala el autor al decir: *su conocimiento sólo se vuelve experiencia cuando se integra en la conciencia práctica de quien actúa*. Así tenemos una reflexión sobre la vinculación entre la *conciencia práctica* y el hombre que *actúa*, dando una primacía a la relación entre estas y el ser; a la par como un atisbo ético, propio de la conciencia práctica en las acciones. Asimismo, en el segundo párrafo trata propiamente sobre la experiencia científica donde contrapone las ciencias naturales a las ciencias del espíritu. En este sentido podemos constatar cómo la ciencia ha pretendido someter toda experiencia a sus lineamientos como *único saber capaz de legitimar cualquier experiencia* por vía de su método y de sus procesos; es decir, de sus técnicas y lineamientos legitimadores. Esto último ha implicado, desde que se ha implementado dicho proceder tecno-cientificista, una relación práctica como todo hacer y quehacer humano, pero ¿a qué se ha denominado práctica? Este mismo cuestionamiento lo plantea Gadamer:

Pero ¿a qué llamamos aquí práctica? ¿La aplicación de la ciencia es ya práctica de por sí? ¿Toda práctica es una aplicación de la ciencia? Aunque toda práctica implique la aplicación de la ciencia, ambas cosas no son idénticas. Porque práctica no significa hacer todo lo que se puede hacer. La práctica es siempre, también elección y decisión entre posibilidades. Siempre guarda una relación con el “ser” del hombre. Esto se refleja por ejemplo, en una conocida expresión, con sentido figurado, como: “¿Pero qué haces?”, con lo cual no se pretende averiguar qué es lo que el otro está haciendo, sino cómo marchan sus cosas. Desde este punto de vista, existe una inconciliable oposición entre ciencia y práctica. La ciencia tiene, por su esencia misma, un carácter inconcluso o inacabado; la práctica en cambio, exige decisiones en el instante. Y esta condición de inconclusión propia de toda ciencia experimental no sólo significa una exigencia legítima de universalidad, sino también que, además, esa pretensión de universalidad no podrá ser jamás alcanzada. La práctica reclama conocimientos; pero esto significa que se ve obligada a tratar el conocimiento disponible en cada caso como algo concluido y cierto. Y el saber de la ciencia no es un saber de esa naturaleza. Justamente en este aspecto difieren esencialmente entre sí la ciencia moderna y ese saber general más antiguo que —antes de comienzos de la “Edad moderna”— resumía bajo el nombre de “filosofía” todo el saber de la humanidad. El conocimiento de la “ciencia” no es un conocimiento cerrado y, por eso, no puede llamárselo “doctrina”. Sólo consiste en un estado momentáneo de la “investigación”.¹⁹⁰

De este modo se observa como la práctica, incluso la científica no implica un simple ensimismamiento epistémico, sino que acota una fundamentación de posibilidades ante la elección y decisión de posibilidades, como ya fundamenta el propio Gadamer. También es cierto que es la suma de posibilidades y consecuencias que recaen sobre el ejecutante donde también hay una relación directa con la misma praxis. Por tanto se puede hacer una analogía directa con la crítica al ensimismamiento y la banalización de la práctica moderna y contemporánea del arte, ante lo que se hace patente una falta de ética tanto del hampartista o artista contemporáneo, así como de los artistas e instituciones artísticas que han soslayado este aspecto por la supuesta libertad que representa el “arte”. También es importante señalar que se enfatiza una de las tesis planteadas en esta investigación, respecto a que la ciencia es inacabada y por tanto no definitiva como para pretender imponer el carácter legislador y absoluto. En palabras de Gadamer, este no es un conocimiento cerrado; por otra parte, esto mismo puede servir para mejorar la experiencia de la Bildung, por vía de sus posibilidades de experimentación, que deben tomarse como una experiencia con método, en correlación con lo que es el quehacer vital y cerrado de la práctica. Es aquí donde de manera empática se puede integrar la argumentación que Heidegger hace en uno de sus cursos del problema del mundo y de la ciencia:

190 Gadamer, *El estado...*, 16.

A la especificidad de los problemas de una ciencia le corresponden en cada caso una forma típica de organizar la conciencia. Los caracteres esenciales de tal organización pueden llegar a gobernar una conciencia. Y de una forma cada vez más pura, esta conciencia se traduce en un complejo específico de motivaciones. La ciencia se convierte así en el hábito de la existencia personal.

Dentro del particular mundo vital dominante en cada uno, la existencia de toda persona establece en cada uno de sus momentos una relación con el mundo, con los valores motivacionales del entorno inmediato, de las cosas de su horizonte vital, de las otras personas y de la sociedad. Estas relaciones vitales pueden estar impregnadas —de muy diversas maneras— por una forma genuina de actividad y de vida: por ejemplo, la forma científica, religiosa, artística o política.

El hombre científico, por tanto, no se encuentra aislado. Pertenece a una comunidad de esforzados investigadores que, a su vez, establecen una amplia red de relaciones con sus estudiantes. El contexto vital de la conciencia científica se plasma objetivamente en la formación y organización de las academias científicas y de las universidades.

La reforma universitaria de la que tanto se habla anda totalmente errada y desconoce por completo toda auténtica revolución del espíritu, cuando ahora se enzarza en proclamas, asambleas de protesta, programas, órdenes y alianzas: medios contrarios al espíritu, y al servicio de fines efímeros.

Todavía no hemos alcanzado la madurez suficiente para poner en marcha reformas *genuinas* en el ámbito de la universidad. Alcanzar la madurez para llevar a cabo esas reformas es tarea de toda una *generación*. La renovación de la universidad implica un renacimiento de la auténtica conciencia científica y de sus lazos con la vida. Ahora bien, las relaciones con la vida sólo se renuevan volviendo a los auténticos orígenes del espíritu. En calidad de fenómenos históricos, estas relaciones precisan de la paz y de la seguridad de una consolidación genética; dicho en otras palabras, precisan de la interna veracidad de una vida cargada de valor y en proceso de construcción. Sólo la vida hace «época» y no el ruido de frenéticos programas culturales. La tentación cultivada por doquier en las ciencias particulares —desde la biología hasta la historia de la literatura y del arte— de armarse con una «concepción de mundo» científica a través de la gramática fraseología de la filosofía contaminada ejerce una fuerza paralizante, al igual que el «espíritu activo» de los jóvenes que se dedican a la literatura.¹⁹¹

Constatación del *mundo vital* en las experiencias de la cosmovisión en sus formas concretas. Heidegger en sus escritos previos a *Sein und Zeit* reflexiona la civilidad y conexión de cada una de esas manifestaciones que expresa como *forma genuina de actividad y de vida*, y donde circunscribe por ejemplo, la *forma científica, religiosa, artística o política*. En este sentido, también ya desde sus escritos de juventud plantea la relación vital de toda experiencia al reflexionar y alejarse del encapsulamiento ejercido sobre el ser humano en la era de la especialización y acercando a este a las relaciones vitales que pueden llamarse relaciones sociales; más implican cuestiones ónticas espirituales que van más allá del mero formalismo sociológico; no obstante, son parte de estas relaciones las cuales no pueden soslayarse. También es cierto que la contención de la ciencia no se reduce a las ciencias naturales sino que también abarca a las ciencias del espíritu, las cuales son en conjunto una serie de conocimientos que han tenido la necesidad de validarse con el método científico, aunque sus respectivos problemas no son abarcados por completo en este modelo. Tal motivo, como se observa con más claridad en las investigaciones de la física cuántica del siglo XX, en donde las profundas *teorías* sobre los fotones tenían diversas disparidades de planteamientos, porque, como ya se mencionó, la ciencia no ha dejado el recinto del pensamiento filosófico. Así es la situación de la ciencia que aún en la actualidad el debate desarrollado entre Bohr y Einstein, sobre la naturaleza de la realidad, no ha dejado el suelo del debate filosófico; por tanto toda área del conocimiento no es ajeno a la necesidad de filosofar ni mucho menos del debate filosófico, salvo que sean meramente áreas técnicas. De ahí que la formación del escultor no sea unidireccional y esté

191 Martin Heidegger, *La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo* (Barcelona, Herder, 2005), 4-5.

en un campo abierto donde las reflexiones del pensamiento conducen a la reflexión propia tanto existencial, como del sentido de lo que se hace en tanto voluntad creadora y de representación de la *Vorstellung/Darstellung*.

De este modo, la relación vital que existe en la ciencia por medio de la práctica y la teoría siguen conectadas desde la creación del pensamiento occidental, cuyas bases dan origen a la separación radical de la visión del mundo entre Oriente y Occidente con los planteamientos de Aristóteles, pero cuyo fundamento no podría ser esclarecido sin la relación que ha tenido con el desarrollo de una tradición formada desde tiempos antiguos. Así es como se ha formado una relación vinculante y separada entre el pensamiento antiguo y el moderno, dando destellos donde el choque provoca consonancias y disonancias que han proporcionado una constante lucha de contrarios que se complementan tal como se ha relacionado la vinculación *mýthos-lógos*. Es así como se ha olvidado la relación espiritual entre los factores vitales de la práctica, la experiencia, las tradiciones, la observación y la llamada actualmente teoría, la cual, como se ha visto en el capítulo anterior, tenía una relación práctica propia con la observación en su sentido originario como *theoría*. Esto nos permite ver el olvido no sólo en todas las áreas del conocimiento, del saber e incluso de la concepción originaria de los conceptos y palabras que usamos. Sin embargo, Gadamer en el texto sobre el *Estado oculto de la salud* nos da una sucinta descripción de las relaciones históricas del concepto de la ciencia como *epistemai* y *technai*, lo que es igual a las ciencias y las artes el método y la teoría al señalar:

Es preciso tener claro, en toda su trascendencia, lo que irrumpió el mundo al consolidarse las investigaciones científicas y de la idea de método que les sirve de base. Al comparar la “ciencia” con el conocimiento general anterior, heredado de la antigüedad y dominante hasta la Alta Edad Media, se comprueba que tanto el concepto de teoría como el de práctica han cambiado. Por supuesto, siempre se aplicó el conocimiento a la práctica. Se hablaba de “las ciencias y las artes” (*epistemai* y *technai*). La “ciencia” constituía el *súmmum* del saber, que era el que gobernaba la práctica. Pero se la entendía como pura *teoría*, es decir, como un saber que se buscaba por sí mismo y no por su aprovechamiento, práctico. Justamente por este motivo, comenzó a despuntar, en la idea griega de ciencia, el problema entre ciencia y práctica. Mientras que los conocimientos matemáticos de los geómetras egipcios o de los astrólogos babilónicos no eran otra cosa que un acervo de conocimientos recogidos de la práctica y para la práctica, los griegos transformaron ese poder y ese saber en un conocimiento de las causas y, por consiguiente, en un conocimiento demostrable, del cual se disfrutaba por así decirlo, por una natural curiosidad. Así se formó la ciencia griega, tanto la matemática como la esclarecedora filosofía griega de la naturaleza y, dentro del mismo espíritu —a pesar de su relación esencial con la práctica—, también la medicina griega. De este modo, se separaron, por primera vez, la ciencia y su aplicación, la teoría y la práctica.

La relación moderna entre la teoría y la práctica, resultante del concepto de ciencia propio del siglo XVII, poco tiene que ver con los planteos precedentes. Pues la ciencia ha dejado de ser compendio de todos los conocimientos disponibles sobre el mundo y sobre el hombre, tal como la había concebido y formulado la filosofía griega en sus dos vertientes: *la filosofía de la naturaleza y la filosofía práctica*.¹⁹² El fundamento de la ciencia moderna es —en un sentido muy nuevo— la experiencia, pues, a partir de la postulación de la idea de un método único de conocimiento —como el formulado por ejemplo, por Descartes en sus *Reglas*—, el ideal de la certeza se convierte en la medida de todo conocimiento. Sólo puede tener valor de experiencia lo que puede someterse a un control. Y así, en el siglo XVII, la experiencia misma vuelve a constituirse en la instancia de control que confirma o rechaza leyes que habían sido matemáticamente preelaboradas. Galileo Galilei, por ejemplo no extrajo de la experiencia la idea de límite de la caída libre. El mismo afirmaba “*mente concipio*”, es decir, “la concibo en mi mente” y lo que Galileo así concibió —tal como la idea de caída libre— no fue de hecho, una cuestión de experiencia: el vacío no existe en la naturaleza. Pero lo que sí descubrió, justamente por medio de esa abstracción, fueron leyes, que extrajo de la maraña de relaciones causales, y que no pueden desentrañarse en el marco de la experiencia correcta. Cuando la mente aísla las diferentes relaciones y, de esa manera las mide y las sopesa, está abriendo la posibilidad de introducir, a voluntad,

factores de tipo causal. Por eso, no carece de sentido afirmar que las ciencias naturales modernas —al margen de los intereses puramente teóricos que las animan— no implican tanto una cuestión de saber como de poder-hacer. En una palabra, ellas son una práctica.¹⁹³

Las relaciones de la práctica, la teoría y el saber técnico abren múltiples posibilidades al conocimiento como se ha dado la suma de valores y significaciones de estos conceptos, lo que hace posible el saber cómo un *poder-hacer*, dando una relación de transformación de la naturaleza. Gadamer plantea la fuerza de transformación no solo de la naturaleza sino de las problemáticas de convertir al propio ser humano en un autómatas sometido en todos sus aspectos y quehaceres (lo que hace sumamente cuestionable esa expresión de alienación y dominación de las voluntades del marketing en Warhol al fabular con su típica frase *quiero ser una máquina, producir como una máquina*); desprender al ser de su humanidad, es decir, de su sensibilidad, anhelos personales, valores ético-morales, presencia política y social pues estos son absorbidos por la ideología y la mecánica industrial. La relación del conocimiento de las *technai* y las *epistemai* representa la antigua relación entre arte y ciencia, donde la ciencia era el punto máximo del conocimiento tanto teórico como práctico siendo este un conocimiento que se alejaba de la práctica al ser un saber de las causas y que se podía demostrar por principios matemáticos o silogismos. De esta manera la relación con la práctica también se iba perdiendo en cierta medida, al igual que la concepción griega en su *arché*. Así como en la actualidad muchas veces se pierde la vinculación que hay entre teóricos y pragmáticos en todas las áreas del conocimiento como de manera palpable se manifiesta en la enseñanza artística. Ni que decir de la manera en que se pretende justiciar teóricamente toda la “realidad” del mundo del arte. Sin embargo, esto sólo es posible por la disociación no sólo de la *τέχνη* (*téchne*) originaria como concepto, sino principalmente en su aplicación o mejor dicho en la praxis.

Antes de continuar con la cita de Gadamer, es importante retomar la idea de *mente concipio* de Galileo, la cual implica la revelación del siglo de las luces, en contraposición a esa manera de validar sólo lo que por vía de la demostración da acceso a la afirmación de las fuentes de investigación. Así encontramos que es a partir de la intuición y del intelecto la fundamentación de los procesos de innovación e investigación. Estos factores que no se niegan en los racionalistas de este periodo e incluso hasta la fecha, pero que pertenece a las sombrías zonas de lo que la ciencia moderna ha encasillado como mera subjetividad. En este sentido la relación de poder concebir una realidad a partir de la reflexiones y las intuiciones que vienen directamente del intelecto como modo de predecir e imaginar secuencias y consecuencias no sólo de los fenómenos, sino que también el poder concebir la realidad o como lo reafirma Gadamer *poder abstraer* la realidad, con elementos que no existen en la realidad matérica o por lo menos se puede decir con un poco de precisión que no son tangibles.

Mas este factor no es algo que sea exclusivo del pensamiento de la segunda Ilustración, sino que en realidad sólo fue valorado cuando fue tomado para poder hacer efectivo dicho proceso de comprensión del mundo, el cual ya se alejaba de las relaciones de las ciencias teológicas y se acercaba más a los intereses mercantilistas del ganar monetario. Esto ha demostrado la importancia que tiene el pensamiento denominado subjetivo o de observación primaria que no es un territorio exclusivo del arte y los artistas, pues también es parte del avance de la ciencia tanto natural como del espíritu y ha sido fundamental para la innovación y el cambio de paradigmas en las revoluciones científicas. Este aspecto se profundizará más adelante en relación con la *sculpere*.

Retomando la relación que tiene la *téchne* con la teoría y su aplicación como praxis, se ve una relación inmanente a la naturaleza de la misma *téchne*, y aunque parece ser un concepto sumamente trillado cuyo análisis y estudio parece olvidado o pretenciosamente superado. No obstante,

193 Gadamer, *El estado...*,16-18.

la reflexión que presenta el padre de la hermenéutica filosófica, plantea y aporta de una manera más profunda y complementa los estudios que hacen hincapié a la formación conceptual y crítica del *sculptor* al señalar lo siguiente:

Hasta ahora, la automatización roza la práctica social —por así decirlo— desde afuera. No disminuye la distancia existente entre el hombre y la máquina: sólo hace visible la imposibilidad de hacer desaparecer esa distancia. Hasta el hombre más manejable continúa siendo el prójimo de quien lo usa. Y ese hombre manipulado tiene un conocimiento de sí mismo, que no es sólo la conciencia de su propia capacidad —como la que puede tener la máquina ideal, que se controla a sí misma— sino una conciencia social, que condiciona tanto al que lo manipula como a él mismo... En otras palabras: que condiciona a todos los que ocupan un lugar en el proceso social de trabajo. Hasta el simple consumidor tiene un lugar, aunque sea indirecto. [...]Es evidente que, en la forma más simple de las relaciones entre saber y hacer, ya hay un problema de integración. Por lo menos, desde que existe la división del trabajo, el conocimiento humano se desarrolla de tal forma que asume el carácter de una especialización que debe ser adquirida. De este modo, la práctica se convierte en un problema: un conocimiento que puede ser transmitido independientemente de la situación de la cual se actúa y que, por lo tanto, puede ser desligado a cada nueva situación del accionar humano. Ahora, el conocimiento general adquirido por el hombre a través de la experiencia, que interviene en forma determinante en las decisiones prácticas del ser humano, no puede separarse del conocimiento adquirido a través de un saber especializado. Es más, en un sentido ético, existe la obligación de saberlo todo en la medida de lo posible, y, hoy, esto significa estar informado también por “la ciencia”. La célebre distinción establecida por Max Weber entre ética de la convicción y ética de la responsabilidad se decidió en favor de la segunda en el mismo momento de ser establecida. De modo que la plétora de informaciones que la ciencia moderna puede proporcionar acerca del hombre, desde sus aspectos parciales, nunca debe ser excluida del terreno de los intereses prácticos del hombre. Si bien es cierto que todas las decisiones prácticas del hombre dependen de su conocimiento general, la aplicación concreta de ese conocimiento presenta una dificultad específica. Es cuestión de discernimiento (y no de enseñanza y aprendizaje) el reconocer la conveniencia de la aplicación de una regla general a una situación dada. Esta decisión debe tomarse cada vez que un conocimiento general se lleva a la práctica y es, en sí misma, insoslayable. Pero hay terrenos del comportamiento práctico en los cuales esta dificultad no conduce a un conflicto. Esto vale para todo el campo de la experiencia técnica, es decir, del poder-hacer. Allí, el conocimiento práctico se construye, paso a paso, sobre la base de lo que se va encontrando en la realidad. El conocimiento general que proporciona la ciencia al comprender los motivos de este proceso puede añadirse y servir de correctivo, pero no hace que el conocimiento práctico se torne prescindible.¹⁹⁴

De este modo se observa la complejidad de los lazos que hay entre *praxis*, *téchne* y teoría. En el caso de la *perfección de la técnica* como lo denomina el propio Gadamer, señala que es *el verdadero sentido humano de la praxis* lo que da como consecuencia un *comportamiento humano teórico*. Esta constitución de la *téchne* y la *praxis* son una forma natural de soslayar el aspecto del sujeto autómatas, al poder constituirse la teoría en el sujeto y abstraerse en la realidad, no sólo desde el aspecto social del cual las máquinas no poseen conciencia social; además la incapacidad de las máquinas tras no poseer alma ni conciencia de sí mismas. La *praxis*, permite el acercamiento a un *comportamiento humano teórico* y de la vitalidad práctica *poder-hacer* y *el saber humano*, estos permiten enfatizar la importancia de la *Bildung* en la formación del escultor, y en sí de cualquier área del conocimiento y de la práctica vital.

La observación se aprecia como un elemento de la modernidad en que está inscrito el sujeto que pretende emanciparse en esta sociedad tecno-industrial más el sentido de la fabricación de las herramientas. Por otra parte, la posibilidad que brinda la capacidad de teorizar y de objetivar el mundo al hacer abstracción de la realidad y desligarse de los deseos que pueden diluir al sujeto en búsqueda de los principios que fundamentan al ser y a la naturaleza. Al mismo tiempo al independizar los medios permite hacer una nueva manifestación con la que al estar puestos como herramien-

tas se amplifica la capacidad de transmitir el *poder-hacer*, es decir la praxis y por ende la *téchne* como aplicación. Por lo tanto el *saber-hacer* y el *poder hacer* tanto de la *téchne* y de la praxis como aplicación de la primera nos permite comprender la posibilidad tanto industrial como de la *arché* en la creación. Por esto señala en el ensayo *Apología del arte de curar* al reflexionar sobre la naturaleza propia de la *téchne* originaria al señalar:

(...) El concepto griego de *techne*, en cambio, no se refiere a la aplicación práctica de un saber teórico, sino que constituye una forma propia de conocimiento técnico. La *techne* es aquel saber que representa una determinada habilidad, segura de sí misma en relación con una producción. Desde el comienzo, no sólo está ligada a la capacidad que supone el conocimiento de las causas. Por lo tanto, desde un principio, corresponde que de esa capacidad sapiente surja un *ergon*, una obra que es el fruto de la actividad de producción. Pues el producir adquiere su perfección, justamente, al crear algo y ofrecerlo para ser usado por otros.¹⁹⁵

Así tenemos que la *téchne* es propiamente un saber y una aplicación de habilidades, lo que hace finalmente es obtener un *ergón*, es decir una obra. Finalmente el concepto de obra es dado desde los griegos. Aunque claro, como toda obra es el resultado de un proceso técnico por lo que en dicha cita se habla de que es el *fruto de la acción de producir* y cuya finalidad es ser útil para otros. En este caso la *téchne* no es la obra sino el proceso para llegar a la consumación de la obra. Dicha consumación de la obra en su *arché* occidental se denomina *ergón*. La producción implica un producir o más bien una fabricación, así es como se tiene la posibilidad de comprender un concepto que está relacionado no sólo con los objetos que satisfacen las necesidades, ya sean utensilios o herramientas de uso cotidiano. Este concepto también es un aspecto que todas las obras plástico-escultóricas aparentemente toman de la literatura al hacer uso del adjetivo: poético. Esta palabra proviene de la palabra griega ποίησις (*poíesis*), cuyo significado tomado del *Tratado Elemental de Lexicología Greco-Latina-Castellana*, revela lo siguiente: ποίησις=ποίησ= fabricación¹⁹⁶, por lo que es interesante como el concepto de *poíesis* es muy parecido al concepto de *téchne*.

La obra de arte tiene una relación más íntima al concepto de ποίησις (*poíesis*). El estudio de este concepto no se toma en cuenta en general en las escuelas e instituciones de enseñanza profesional del arte e incluso por la mayoría de los artistas. Por lo que se ha usado como adjetivo en los discursos, tanto de especialista como de los mismos artistas al hablar sobre la poética de tal o cual obra o del discurso de tal o cual artista. Pero, ¿a qué se refiere el concepto de ποίησις (*poíesis*), en su sentido originario? ¿cuál es su relación con el *ergón*? De esta manera, vemos que hay una disparidad o más bien un concepto que ha caído en las *habladurías* y *escribidurías*, por lo que se debe salir de este laberinto. Esto solo se puede lograr regresando a los orígenes por vía de los maestros que han mantenido las tradiciones por vía del lenguaje, es decir por medio de la filosofía, la historia y la filología.

Poíesis era un concepto que había escuchado en otras facultades y que definían también como un *saber hacer*. De esta manera hace tiempo surgió la duda y tras no encontrar algún docente en la FAD, que pudiera aclararme dicho concepto y la relación que tenía este con las artes plásticas o con la *téchne* es como decidí hacer la investigación y el análisis con las fuentes especializadas que lo abordan, para asentar una base sólida en la presente tesis que aporte a las necesidades conceptuales de las futuras investigaciones. Así encontramos sobre el concepto de ποίησις (*poíesis*):

Partiremos de una observación lingüística que arroja luz sobre la cuestión que aquí nos ocupa. En griego la palabra *poíesis*, que reconocemos en nuestra palabra «poesía», tiene un doble sentido. El término significa primeramente «hacer» es decir, crear algo que antes no existía. El término abarca todo el ámbito de la pro-

195 Gadamer, *El estado...*, 46.

196 Manuel García Pérez, *Tratado Elemental de Lexicología Greco-Latina-Castellana* (México, Juz, 1950), ποίησις.

ducción que nosotros denominamos obra artesanal, pero también el ulterior desarrollo de tales elaboraciones hasta llegar a la forma de producción propias de la modernidad.

Además, la propia palabra *poiesis* tiene el sentido eminente de obra poética. Componer poesía es también, en cierto sentido, hacer, crear. Pero con ello no nos referimos ni al simple recitar ni al mero hecho de consignar por escrito, que son cosas que con ello se hacen. El hacer del que aquí se trata, significa componer el texto. El texto hace que de la nada surjan mundos completos, y que lo que no era llegue a ser. Es casi más que hacer. En efecto, el hacer supone un material, que ha de proporcionársele previamente al artesano, y con el cual él produce algo. *Mnemosine* no tiene necesidad de ello. En las artes plásticas hay un verdadero hacer, porque se necesita un material para producir la obra. Por el contrario, parece que la poesía existe únicamente en el ligero soplo del lenguaje y en el milagro de la memoria. Es algo que, entre los griegos, la poesía lo comparte con la música, la cual existe únicamente para acompañar al canto poético. De todos modos, ambas —la poesía y la música— son como inmateriales. No deja de ser un factor secundario el que la composición poética se fije finalmente por escrito y se llame «literatura», y el que la música conduzca a la notación musical. Ambas cosas son secundarias y no pertenecen ni a la esencia de la poesía ni a la de la música. Pero lo que sí pertenece a ellas es que los textos lleguen a recitarse y sean escuchados. En nuestra lengua el uso «creativo» de la palabra lo designa muy bien. Retiene algo así como una resonancia del concepto religioso de la creación, que no fue un hacer en el sentido en que un artesano hace su obra. Al principio érase la Palabra, el *Vebum creans*.¹⁹⁷

Poiesis plantea el hacer y su semántica se refiere a un fabricar, por lo que el autor de la cita anterior plantea también su segunda constitución como poesía. En este caso convierte la poesía misma en una creación a la par del artesano, claro que el concepto de artesano es sólo concebido desde la latinización. Si bien es cierto, son palabras que tienen similitud conceptual, es muy probable que al ser pueblos y por ende culturas su *Weltanschauung* implique una conceptualización disímil, como se ha mostrado ya desde el capítulo anterior, donde no se habla de una Grecia unificada sino de las distintas grecias que conformaban dicho pueblo. Por lo tanto, la *téchne* no habla propiamente de lo que bien puede encontrar el sustantivo de artesano sino más bien la de *oficio*, ya que el dominio de cada uno de estos es la forma y el fondo de cada arte. Por eso implica el desarrollo tanto de habilidades físicas y procesos, por lo que estas pueden direccionarse a su *arché*, lo que conlleva la más clarificadora separación entre artes funcionales y artes libres. Si bien es cierto hacen una separación entre lo que de manera peyorativa se denomina muchas veces artesanía y lo que se denominó y sigue siendo parte de las artes espirituales como Bellas Artes.

De este modo se separan ambas artes, más el que tiene oficio puede hacer o fabricar objetos tanto utilitarios o simplemente para la contemplación donde se plasme lo espiritual como modo de rememorar un suceso o en su forma de plasmar conceptos abstractos cuyo sentido discursivo como toda obra debe de acompañarse por un lenguaje propio de la obra a lo que su complejidad discursiva también va de la mano juntamente con el crecimiento del artista. En este caso el escultor debe lograr con el oficio y con su vitalidad la consumación de un lenguaje acompañado por sus tradiciones culturales y tecnocientíficas para poder aspirar a la innovación artística. De este modo se observa cómo la *téchne* y la *poiesis* se hermanan, aunque todavía no queda claro el linde que las separa. Principalmente por el sentido originario del segundo, pues cuando se oye hablar del sentido poético de tal obra o del discurso de los maestros escultores o cuando se narra algo sobre un aspecto de su obra, no es extraño que los críticos y especialistas hablen de la poética que emana, aunque esto en muchas ocasiones terminan en *habladurías* sobre las obras. No obstante, esto hace palpable de manera intuitiva la vinculación directa entre el arte y la poesía; mas no se ha revisado el uso de este concepto que se ha vuelto parte del uso corriente en las instituciones artísticas.

197 Hans-Georg Gadamer, *Hermenéutica, estética e historia. Antología* (Salamanca, Sígueme, 2013), 226.

Ya en la cita anterior Gadamer presenta a la poesía como una creación vinculada con la inmaterialidad y a las artes plásticas como creaciones desde la materia, lo cual ha sido usado en sentido peyorativo, como se ha revisado en el capítulo anterior con los maestros del renacimiento. No hay que olvidar que las artes plásticas en sí siempre se han referido a esta creación que se plasma y se concluye en materiales definitivos; y al mismo tiempo su trascendencia está dada por lo que perdura a través de la historia (pues hacer ver a la obra plástica y la escultura como meramente objetual, es no poder ver la esencia de lo que implica la materia, dado que la obra no es sólo lo que se observa). Así, lo que expresa Gadamer al señalar que *tiene algo que sale de ella*, implica que el artista también antes de plasmarlo ha conceptualizado o intuido algo desde el intelecto; por lo tanto conlleva una construcción de mundo emanada desde la fuerza vital que se expresa como una representación; misma que logra materializar no sólo lo intangible e inexistente como también lo hace la poesía o la música¹⁹⁸.

Se puede ver que el sentido de la *poíesis* plantea una serie de horizontes interpretativos, pero desde la representación del arte liberal de la *sculpere* es necesario dialogar y dar otro punto de vista. Esto no implica más que incursionar en el dialogo con la otredad. Así se puede decir que la escultura es aún más primigenia que la música y la poesía, dado que los ritmos creados y generados al esculpir han dado las primeras experiencias de la armonización y de la creación humana, tanto poéticas como musicales, aunque pueda parecer un exceso esta expresión. Así mismo, la obra poética también debe mucho a las artes plásticas en sus concepciones originarias y no sólo una subyugación de la obra artística sobre la poesía y la literatura como en la actualidad se ha planteado. Para ejemplificar lo anteriormente expuesto enunciaremos la reflexión que nos brinda Walter Pater, al señalar:

En Hesíodo, entonces, tanto como en Homero, hay notas no consignadas de correspondencia entre los ornamentos de la edad heroica, en parte mitológicos y creativamente engrandecidos, y el mundo de las artesanías reales. En el escudo de Hércules otro maravilloso detalle es añadido a la imagen de Perseo, muy elegantemente descrito como suspendido de forma maravillosa, como si realmente fuese transportado por alas sobre la superficie. Y ese curioso, fascinante sentido de la magia del arte, que reaparece una y otra vez en Homero —en las sirenas doradas que ayudan a Hefesto en su trabajo, por ejemplo, y en detalles similares que parecen en un principio destruir la credibilidad de la pintura completa y hacer de ella un mero país de las maravillas— es en sí mismo también, correctamente entendido, un testimonio de una excelencia real del arte en tiempos homéricos. Algunas veces se ha dicho que las obras de arte consideradas milagrosas son siempre de una clase inferior; pero al menos no fue entre aquellos que las pensaron inferiores que la creencia en su poder milagroso comenzó. Si las imágenes doradas se mueven como criaturas vivas, y la armadura de Aquiles, tan maravillosamente realizada, lo levanta como si fueran alas, otra vez es porque la imaginación de Homero está realmente bajo el estímulo de objetos artísticos deliciosos que ha visto. Solo aquellos, para los que dichos objetos artísticos se manifiestan a través de impresiones reales y poderosas de sus maravillosas cualidades, pueden investirlos de propiedades mágicas o milagrosas.¹⁹⁹

De esta manera se describe una grata correlación en la creación de los poemas épicos de Homero y Hesíodo con lo que en la presente investigación se ha apuntalado como *las artes* en esta distinción con respecto a la literatura y la música. De este modo se puede ver la clara relación inherente a la vitalidad experiencial de toda una colectividad y de los individuos en tanto creadores, quienes

198 También es cuestionable el argumento de Gadamer al pronunciarse sobre la inmaterialidad de la poesía, dado que si bien es cierto, la poesía al recitarse o pronunciarse no tiene un *soporte sólido* sobre el que descansa. En la actualidad se ha comprobado la materialidad de estas manifestaciones -no como expresión, dado que toda expresión requiere de la materia para poder conducirse o transportarse a través del espacio y el tiempo- porque al proferirse requiere de las ondas acústicas que están constituidas por materia y sin las cuales no podría resonar para llegar más allá de lo que se denomina el *oído interior*. Además, hay pensadores que no le dan un carácter secundario a la plasmación por escrito desde donde se ha transmitido la literatura, como también sucede en la plasmación de la notación musical, dado que esta es una forma -lo que en griego se denomina *ergón*- por medio de la cual las obras pueden trascender la temporalidad y la culturalidad de los pueblos.

199 Pater..., 38.

se encuentran inmersos en contextos de los que han sido herederos. La argumentación ha sido para revalorar lo que generalmente los filósofos, literatos e historiadores así como críticos del arte pasan por desapercibido; sin embargo, como escultor esta cara de la medalla es parte del horizonte de creación particular y por eso es importante revalorarlo como fundante en la *Bildung* del *sculptor*.

Dada esta argumentación, cada que se hable de arte en general nos referiremos a los oficios que conducen a las artes liberales, pero también a las artes funcionales o utilitarias y mecánicas; es decir a lo que de manera peyorativa se refiere a los oficios que pueden producir objetos utilitarios o meramente decorativos elaborados por los artesanos. En adelante la presente investigación hará referencia al área de los oficios tanto a las artes liberales como a las funcionales como punto de unión de todo arte. Por otra, volviendo a la cita del texto de Gadamer, encontramos la relación de la *téchne*, la *poíesis* y lo que anteriormente se había denominado obra en su palabra originaria del griego clásico en tanto *ergón*:

En la misma dirección señala otra realidad semántica que enlaza con la palabra «obra». El término aparece primeramente en el ámbito de lo que en griego se denomina técnica o *techne*. Con él no se hace referencia al hacer y producir en sí mismo, sino a la capacidad mental, al idear, planear, proyectar, en síntesis, al saber que dirige la acción de hacer. En tal conexión puede afirmarse siempre que el producir origina una obra, un *ergon*. Pero en tales casos apenas hablamos de «obra». Cuando no se trata de arte, no hablamos de «obra» ¿Por qué? Como mucho se habla de «obra artesana», de «labor manual», de «manualidad». Evidentemente, la razón es que la producción de la obra artesana y de la producción industrial no es algo que exista para sí mismo, sino que siempre tiene una función de servicio y está destinado para el uso. Por el contrario, un artista, aunque realice una fabricación por medio de una máquina, produce algo para sí mismo y que existe sólo para ser contemplado. El artista lo expone o quisiera exponerlo. Y basta. Precisamente entonces es una obra, y sigue siendo la obra del artista, que él puede marcar como tal, como obra suya, afirmándola. Así sucede incluso cuando, por ejemplo, una improvisación al órgano ha sido tan convincente que deja en uno una impresión «permanente» como obra de un instante de creatividad. Las artes plásticas conocen, pues, lo mismo que se expresaba en el proceso lingüístico de transición de la *poíesis* a la «poesía». También del poeta hay que decir que su creación es un mundo para sí mismo, y que como tal se presenta o se escenifica. En el mundo moderno se dice, para expresar esto mismo «se publica». Es cierto que lo de publicar no se aplica sólo a lo poético, sino también a la ciencia y a otras informaciones. Pero, cuando se trata de publicar algo que pertenece a la literatura, entonces el término tiene un sonido diferente de permanencia y de vigencia que cuando se trata de publicaciones amenas o de publicaciones sobre temas especializados.²⁰⁰

La disociación entre las artes utilitarias y las artes plásticas, pone la certeza de la diferencia entre unas y otras. El énfasis que pone sobre el artista, distingue ciertamente la diferencia que hay entre las artes utilitarias y las artes plásticas y de la escultura, por lo que se puede observar, aun en la modernidad entre el diseño gráfico e industrial, donde las herramientas y técnicas pueden ser las mismas pero la finalidad y el sentido de lo diseñado es con una finalidad utilitaria con toques de lo llamado comúnmente *estético*; pero en el arte de la modernidad la justificación esteticista plantea un desligamiento de la obra que *existe para sí*, por lo que existe en cuanto sea excéntrica, anecdótica pero principalmente marcado en tanto *marketing* y por el valor inflado de las obras de *hamparte* en las casas de subasta y galerías al especular sobre la cotización de las «obras» contemporáneas, de ahí que aún esta definición se pretenda anular con el fin de solo promover el consumo.

Por otra parte, el arte como también señala Gadamer, además de revelar lo que constituye una obra de arte al mostrar cómo esta tiene una significación para sí misma y al mismo tiempo revela la fuerza con que la *téchne* conformadora de toda obra no es un simple modo de proceder y realizar un trabajo, sino que *con él no se hace referencia al hacer y producir en sí mismo, sino a la capacidad mental, al idear, planear, proyectar, en síntesis, al saber que dirige la acción sensible del hacer*. De

este modo se puede dividir a las artes utilitarias y las artes liberales. La *téchne* es más que un simple saber hacer ya que también conlleva una capacidad intelectual como *Vorstellung*, antes o simultáneamente de la realización o ejecución del hacer, por lo que el escultor en particular a través de la historia e incluso en la actualidad ha tenido que tener la ciencia o conocimiento para que con los procesos logrará su dependencia-independencia creadora, es decir los artistas no se han quedado encriptado en la producción solitaria y ensimismada como se pretende hacer creer en la actualidad. Más el proceso de los conceptos del arte tienen una serie de reflexiones hechas por el propio autor, en este sentido sigue Gadamer sobre la relación conceptual e histórica con respecto a las palabras y su vinculación interpretativa y lingüística:

Nuestra reflexión confirma, partiendo de observaciones lingüísticas, que el hablar de lo desligado -de la absolutividad- del arte tiene un sentido preciso y literal. Lo que observábamos en la distinción semántica en cuanto a la manera de designar al poeta y a la poesía entre los griegos tiene, como puede verse, su paralelo en el valor sonoro en la palabra *Kunst* («arte») adquirió en alemán durante la era moderna, palabra a la que otras lenguas corresponden términos derivados del latín *ars*. El camino que recorre el uso del término describe objetivamente el camino que va de la producción de algo destinado para el uso y la utilidad a la producción que no origina nada útil y que no servirá para ningún uso. En tal «libertad» consiste lo verdaderamente distintivo de lo bello. Por eso, al principio se empleó también la expresión «bellas artes». Es bello lo que no se ve afectado nunca por la pregunta acerca de para qué existe. Estas observaciones sobre el concepto de las bellas artes completan mi análisis final que, en la síntesis de las últimas páginas de *Verdad y método*, dediqué a los conceptos opuestos de *kalón* y *chresimon*, lo «bello» y lo «útil». En el concepto de las artes libres se escucha ya algo de la cercanía que existe entre los conceptos de lo teórico y de lo estético, y con ello también de la cercanía que existe entre la contemplación de lo bello y el conocimiento de lo verdadero. El concepto de lo bello, en griego, está asociado de manera sumamente íntima con el concepto del bien, más aún, con el concepto de la *arete*, como vemos por la famosa expresión *kalokagathia* como concepto ideal para designar la excelencia humana. Esto lo insinúa de forma importante Aristóteles²⁰¹, que siente predilección por las distinciones, cuando afirma que lo «bueno» tiene que ver siempre con la praxis, pero que lo «bello», por el contrario, tiene que ver principalmente con las cosas inmutables (ἐν τοῖς ἀκινήτοις), es decir, también con el ámbito de los números y de la geometría. Y así, Aristóteles designa como clases de lo bello la *taxis*, la *symmetria* y «lo determinado» (τὸ ὁρισμένον). Esto corresponde al contexto de argumentación de la «metafísica» (Met. M3 y 4), el cual prepara para la discusión crítica de la doctrina sobre las ideas y conduce finalmente al dominio más genuino del pensamiento aristotélico, que es la «física».

El testimonio de Aristóteles es tan importante porque en él se hace patente la cercanía que existe entre el campo semántico de la *poiesis*, del arte y de la obra, y el campo semántico de lo bello y de lo verdadero. Lo bello sigue estando cerca del ámbito del saber y del conocer. Partiendo de aquí no nos sorprenderá que el retorno a los comienzos griegos del pensamiento y a la función metafísica que posee en él el concepto de la belleza, sea también de importancia central para la filosofía hermenéutica. Si en mi obra *Verdad y método* comencé con la experiencia del arte para estudiar como tema, a partir de ella, toda la dimensión de la hermenéutica en la significación universal de la lingüisticidad, el retorno -al final del libro- al concepto de belleza y a la amplitud de su campo semántico confirmó finalmente la universalidad de la hermenéutica.²⁰²

De este modo se corroboran dos aspectos fundamentales de la proposición planteada en este capítulo, respecto al aspecto cíclico el cual ya desde la antigüedad griega el concepto de arte ya tenía las características conceptuales y de contenido que ahora quizás cambian de forma o al menos de lenguaje, ya que en el primer párrafo de la última cita, Gadamer hace constatar que incluso en ellos había una diferencia precisa similar a la existente en nuestra modernidad, donde pese a toda la técnica industrial sigue habiendo una diferencia tangencial en la finalidad y el sentido de su esencia entre el arte y el diseño (aunque ambos se pueden nutrir del dialogo entre ambas especializaciones). En el caso de la antigüedad griega fundaron las dos palabras *kalón* (lo bello) y *chresimon* (lo útil) en este sentido son opuestos, mas no quiere decir que no convivan en el ciudadano que hace

201 Aristóteles, *Metafísica*..., 1078a.

202 Gadamer, *Hermenéutica*..., 227-228.

uso de la *téchne* y de la *poiesis* dado que como se ha ilustrado, los artistas han hecho uso del oficio, el ingenio (en lo que ahora llamamos ingeniería) e incluso la ciencia para innovar históricamente y satisfacer las necesidades económicas y culturales.

De esta manera, se ve retratado cómo la realidad de los mayores artistas del mundo ha sido construida por las capacidades y competencias prácticas ligadas al ingenio para resolver problemas tanto artísticos como utilitarios, a diferencia del actual mercado del arte hampartista que reduce toda creación a la especulación mercantilista del objeto estetizado y sin ninguna contribución en sí misma y alejada de la sociedad. De ahí que está disociado a las necesidades sociales pero fundamentalmente de las necesidades e intereses académicos en tanto a la formación de los artistas en general y en particular del *sculptor*, por lo que como se ha postulado desde el inicio de la presente investigación una lucha política e ideológica desde el terreno de los conceptos, de tal modo que históricamente en el periodo de la más férrea globalización financierista se ha penetrado en las instituciones públicas la imposición del modelo neoliberal y con ello todas las semánticas de exclusión nacional y de identidad.

También es importante señalar, como se muestra en esta cita la relación de la *symmetría*, la *praxis* y lo inmutable relacionado con lo bello, de esta manera Gadamer encuentra a Aristóteles como la figura que presenta *lo bello la taxis, la symmetría* y «*lo determinado*» donde el estagirita hace referencia de la diferencia sobre estos dos elementos encontrados. Sin embargo, el desarrollo efectuado en la presente investigación sobre el concepto de *symmetría*, ya está coligado al de las *mathemata* que estaban constituidas por cuatro áreas vinculadas entre sí, como es la geometría, la aritmética, la música y la astronomía, y es precisamente en esta última donde encuentran el *Eidos* (forma), es decir lo determinado inmutable.

Aunque definitivamente Gadamer pone el énfasis a la importancia del desarrollo sobre la comprensión del campo semántico entre la *poiesis* del arte y de la obra conjuntamente con el campo de la significación entre lo bello y lo verdadero. Previo a ello se analizará la conceptualización clásica de la *poiesis*, tal como en su *arché* (origen) se encuentra íntimamente vinculada con la escultura. En este sentido de avanzar regresando, se ha encontrado la radical importancia del texto de Emilio Lledó, sobre el concepto de *poiesis*. Aunque el concepto es muy basto y extenso es importante dejar un antecedente basal para futuras investigaciones, las cuales podrán profundizar a partir de lo que aquí se expone de manera sucinta. En este caso se encuentra cómo en realidad dicho concepto tiene una pluralidad de denotaciones, las cuales se presentan a lo largo de un sutil pero profundo estudio de Lledó. En este aspecto se encuentra en primer lugar su presentación como verbo *ποιέω* (*poiéo*), así expone lo siguiente:

La significación del verbo **ΠΟΙΕΩ**, denominador común de todas sus otras acepciones, es la de “hacer”. Envuelve, pues, su sentido una actividad que, primeramente, se concretó en algo material, en algo hecho por las manos. Los primeros ejemplos, que en Homero nos ofrece la literatura griega, encierra este significado de hacer, fabricar, edificar.

Al lado de estas significaciones, donde la acción del verbo quedaba concretada en un objeto material, aparece en Hesíodo otra significación que ya no apunta a un hacer en el sentido de fabricar, construir algo de algo, sino que indica solamente un traer a la existencia, un crear. En Homero tiene también el sentido de “causar”, “hacer que”, sentido que continúa a lo largo de toda la literatura griega. En la *Sylloge Inscriptio-num Graecorum* se encuentran inscripciones, en las que el verbo se emplea para caracterizar una actividad artística. En Heródoto surge **ΠΟΙΕΙΝ** con el sentido de “festejar”, “celebrar”; así también Jenofonte y Platón. En Homero tenemos también ejemplos con el sentido de “organizar una asamblea, una reunión ciudadana”. Usado con adjetivos, que determinan en cierta manera la significación del verbo, aparece también en

Homero, en quien además se encuentra con el significado de “considerar”, “tener por”. Después de Homero es también muy corriente la voz media usada con un sustantivo como paráfrasis de un verbo, que se deriva de tal sustantivo. Es corriente también el significado de “ejecutar, obrar”, que ya se encuentra en Homero. En este sentido se halla, en composición con adverbios, especialmente en la prosa ática. La significación de ποιέω con el sentido de “componer”, escribir es posterior a Homero y nos aparece por primera vez en Heródoto; lo encontraremos con esta acepción repetidamente en Platón.

En Platón es corriente el significado de “representar a alguien o algo poéticamente”. Pero con esta significación ya el verbo se ha cargado de un sentido nuevo, que habrá que analizar después dentro de la concepción platónica de poesía.

Es claro, sin embargo, que aunque el significado primitivo de ποιεῖν, comprendía un hacer, y un efecto material y manual de esa actividad que se especificaba en la cosa hecha: casa, túmulo, nave, lo decisivo de este “hacer” es que estaba determinado por unas normas, según las cuales tenía que encauzarse. Estas normas no son todavía de las τέχναι, concepto posterior en el sentido de “obra de arte”, y que adquirirá importancia en la filosofía platónica y aristotélica, sino sencillamente la estructuración, más o menos racional, de una actividad determinada.²⁰³

Ποιέο (*poiéo*), es el verbo que en su significado originario nos ilumina en la misma medida en que lo ha hecho el verbo latino *sculperere* como esculpir, es decir, acción del escultor de trabajar con el cincel sobre el material pétreo y por ende de su oficio, como naturaleza originaria de la escultura desde sus orígenes hasta la actualidad. Dicho verbo ha tenido una riqueza polisémica, como se ha visto con antelación, pero su significación está dada desde el propio Homero como *hacer, fabricar, edificar*, por lo que en sus orígenes tuvo estas denotaciones. Como señala el mismo autor en el último párrafo de la cita, es aún previo a las *technai* (plural de *téchne*), por lo que el concepto de arte proveniente de nuestra tradición latina *ars* no tiene su origen en el concepto-palabra *téchne*, sino que a diferencia de lo que se ha versado en las aulas y muchos de los textos de teoría del arte y afines, su raíz originaria viene del verbo *ποιέο (poiéo)*.

La significación era completamente distinta a la que se le da durante el siglo de Pericles, pero incluso en este cambio denotativo de la concepción -previa a la *téchne* por las polis griegas- tenemos que también tuvo múltiples significados muy vinculados y similares a ésta, e incluso cercanas al de la poesía en el sentido que la utiliza Platón y su crítica a los poetas como lo demarca Lledó, cuando se refiere a la acepción que es tomada por Heródoto: *un traer a la existencia, un crear, continúa a lo largo de toda la literatura griega*. También en Homero se encuentra el sentido de ejecutar y de obrar propios de la praxis de la *téchne* en su constitución de un poder hacer, como se ha comprendido a partir de los textos de Gadamer. En este sentido se ve claramente la vinculación semántica entre *techné* y *poíesis*, así como están unidas en su sentido originario a la *theoria* y a la *praxis*. Lledó a lo largo de su libro sigue des-ocultando el camino empobrecido, esta vez de mano de Heráclito quien desde su *lógos contradictorio* -disímil a la reproducida por los antiguos herederos de la educación unilateral homérica- plantea una revitalización del mismo concepto dentro de la tradición helénica:

En ocho de los ciento veintiséis fragmentos que nos han quedado de Heráclito encontramos el verbo **ΠΟΙΕΙΝ**. En el fragmento primero, el más largo de los que nos han sido transmitidos, aparece **ΠΟΙΕΙΝ** en el siguiente contexto: **τοὺς δὲ ἄλλους ἀνθρώπους λανθάνει ὅκοσα ἐγερθέντες ποιοῦσιν ὄκωσπερ ὅκοσα εὐδόντες ἐπιλανται**, “a los demás hombres se les olvida cuánto hacen despiertos, como se les escapa todo lo que hacen dormidos”. El verbo **ποιοῦσιν** se refiere al obrar del hombre en cuanto despierto; la significación queda, sin embargo, diluida. **Ποιεῖν** no se concreta en un objeto, sino que apunta al hacer del hombre en general; a todo lo que en estado de vigilia le acontece; a todo lo que es su vivir despierto. En este vivir, el verbo **ΠΟΙΕΙΝ** puede explicarse según su significación general de “hacer” en cuanto este “hacer” es uno de los ingredientes del vivir. “Los hombres olvidan lo que hacen despiertos”, reprocha Heráclito. El contexto

habla del olvido del Logos. Esta es la palabra principal del fragmento, alrededor de la cual gira todo él. El “hacer” de los hombres es un hacer con el Logos; pero ellos son **ἀξύνετοι**, no comprenden el sentido de este “hacer” y les pasa inadvertido (**λανθάνει** / *lantháneí*) lo que hacen en vigilia, igual que ponen en olvido (**ἐπιλανθάνονται** / *epilanthánontai*) lo que hacen en el sueño. El verbo **ποιοῦσιν** depende de la primera oración de **λανθάνει**; en la segunda, sobreentendido, **ἐπιλανθάνει**. ¿Cómo puede entenderse este olvido de un “hacer”? Únicamente desde el “sentido” de este “hacer”. No es, pues, lo decisivo **ποιεῖν** sino su “sentido”. Adquiere, pues, en este contexto **ποιεῖν**, una nueva significación. El verbo determina y define los dos estados del hombre, y no de un modo concreto, sino general; caracteriza el ser del hombre como un “hacer”; éste es el objeto de sus dos estados **ἐγερθέντες** y **εὔδοτες**, despiertos y dormidos.²⁰⁴

El sentido del *hacer* en Heráclito, muestra una forma del *lógos* previa a las formas de las críticas racionalistas de Platón. Es importante el valor que le da al **ποιεῖν** (*poieín*) más que el de *hacer* en cuanto a saber y poder, es más importante para Heráclito su sentido dado que este verbo para él no sólo determina una fabricación, sino que también define el ser del hombre en cuanto su hacer así como sus estados; es decir, lo que en la visión moderna ubicamos como conciencia, aquí se presenta como estados, más que de algún objeto de recuerdo y olvido, pero no en cuanto a una patología psicológica, sino más bien como los *ingredientes del vivir*, por lo que es una manifestación del acontecer al cual sólo se puede estar conectado dentro de la vigilia, en uno de los dos planos de la existencia del ser humano o de la conciencia que recaen sobre los estados de *ἐγερθέντες* (*égerthentes*) y *εὔδοτες* (*eudotes*), en cuanto despiertos y dormidos.

Esta acepción es ajena al sentido de *téchne* la cual se remite tanto al saber cómo al poder hacer, propios de la praxis y de la teoría como se ha desarrollado con antelación. Aunque, en ambos casos hay una vinculación y es precisamente en este punto en que el *hacer* en el mundo factico se posibilita la vitalidad del mundo acontecido en la vigilia; a la par sucede lo correspondiente al mundo de los sueños. Esto es una perspectiva que desde el verbo **ποιεῖν** (*poieín*) hace patente el *hacer* como manifestación vital y remite también a la reinterpretación del *lógos* y de la “conciencia” como emanación de lo que discurre en el mundo. De ahí la asertividad del *hacer*, tanto en lo ontológico como en lo práctico.

Ahora bien, es en la escultura donde se hace más patente la importancia de este *sentido, estado del hombre*, dado que la separación entre el sueño y vigilia es necesaria. Al manejar los materiales para constituir las obras de bulto redondo o de relieve como es el caso preciso de la escultura nos presenta que todas las actividades y ejecuciones deben estar normadas por los sentido en su máxima precisión en el estado de vigilia y no se permite la separación del escultor respecto a su conciencia y concentración durante la ejecución de sus obras si se alejase de su racionalidad plena por alterar sus estados mentales y sentidos por vía del uso de narcóticos o estupefacientes. El escultor es bien definido por su sobriedad, aunque también es el que está más fuera del mundo dentro del mundo (uso del *lógos* heracliteo de la contradicción), dado que el estado de concentración plena es un estar dentro de la obra y fuera de ella, sin embargo, dentro de sí mismo. Estado que posibilita estar en dos lugares al mismo tiempo, por lo que es doblemente despierto, aunque fugado del entorno, al menos, del que sea ajeno a su ejecución en el saber y el poder hacer.

En el diálogo que mantiene con el material pétreo al esculpir o el material plástico al modelar, a diferencia de los poetas (en el sentido de la creación literaria), este proceso es completamente racional y sensible (*Aisthesis*) en la creación escultórica. Lledó desarrolla de manera profunda esta relación que he ubicado en el escultor y para ello citaremos el sucinto desarrollo que hace en el fragmento 30 de Heráclito, el cual está vinculado con la teoría de los elementos con énfasis a su elemento preferido (fuego):

204 Lledó, *El concepto...*, 36-37.

Κόσμον τόνδε τὸν αὐτὸν ἀπάντων, οὔτε τις Θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ' ἦν ἀεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται πῦρ ἀείζων, ἀπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα. “Ninguno entre los dioses o los hombres creó este mundo, el mismo para todos, sino que fue siempre, es y será eterno fuego viviente que se enciende según medidas y según medidas se apaga”.

Ἐποίησεν aparece aquí con el sentido de “crear”, que ya se encuentra en Hesíodo y que después en Platón llegará, en forma participial, a constituirse en el concepto ó **ποιῶν**, el creador.

Ποιεῖν se refiere a la actividad de hombres y dioses. Dentro de las posibilidades de ambos encuentra sentido la acción verbal. El objeto de esta creación es el “Cόσμος”, el orden del mundo.

Como oposición a **ποιεῖν**, aparece **εἶναι** en sus tres formas de imperfecto, presente y futuro. El ser no ha sido creado, existen desde siempre. Este existir está dotado de razón **ἀπρόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα**. El fuego eterno, además de sustrato de todos los cambios, es una fuerza rectora. Simplicio explica este pasaje. El mundo desaparece en el fuego, pero surge de nuevo de él en determinados periodos. **Ἐποίησεν** es contrario a **εἶναι** / *eînai*: “lo que es” no puede ser creado, según el monismo panteísta de Heráclito. La negación de la posibilidad de crear el “Cosmos” no se refiere a la inadecuación de **ποιεῖν** con la actividad de los hombres o dioses, sino precisamente la existencia eterna del ser.

Ποιεῖν para Heráclito es “principio”, “comienzo”. Lo que se crea comienza a existir en el momento de la acción creadora; el cosmos no podía ser creado, porque era ya desde siempre.

Ποιεῖν comprende, pues,

- a) Originalidad en la acción.
- b) Oposición a **εἶναι** en su concretización **ἀείζων**.
- c) Adecuación con la posibilidad de hombres o dioses.
- d) Referencia no a un objeto, sino a una estructura: “Cosmos”.²⁰⁵

Ποιεῖν (*Poieîn*), plantea en Heráclito una concepción parecida a la *arché*, retomada en la presente investigación desde la perspectiva hermenéutica, más aquí presenta un momento específico de este origen o comienzo y lo atribuye al hacer, acercándose a la *praxis* misma de la acción de la creación, más esta creación no está dada como *ex nihilo*, sino que se crea a partir de lo ya dado es decir del *Κόσμον*, por lo que es este fuego eterno, el cual se *enciende según medidas y según medidas se apaga*. Así encontramos la relación con el *μέτρον* (*métron*), en cuanto medida, analizada en el capítulo anterior y de donde se ha hilado la relación con la tradición racionalista e irracionalista dentro de la *Weltanschauung* de las distintas grecias que se unificaban bajo esta visión del mundo. Aunque se ha escrito principalmente sobre el cambio de pensamiento entre los pitagóricos y los diferentes pensadores griegos, principalmente con el aristotelismo, se puede encontrar también sus vinculaciones entre estos. Asimismo, también hay una relación con el padre de la cultura griega, es decir, con Homero, dado que si bien es cierto hay una ruptura crítica y racionalista son también herederos y sucesores de estos, ya sean Heráclito, Parmenides, Platón o Aristóteles.

El pensamiento griego es el primer racionalismo occidental, mas este aspecto no quiere decir que la racionalidad sea entendida o comprendida en la *Weltanschauung* occidental, dentro de la segunda y tercera ilustración de la modernidad. Los aspectos que los unen es esta *arché*, un origen que se repite como la interpretación de Lledó, en cuanto a la concepción del cosmos como estructura originaria como *Κόσμος*: el orden del mundo. Sin olvidar que el *kósmos* para Heráclito es más estructurado y *es ya desde siempre*, es decir como en el inciso *d*, de la última cita donde señala denotativamente respecto al concepto *ποιεῖν*, presenta el proceso creador no como objeto, sino como estructura *Κόσμον* (*kósmos*).

El *Κόσμον* el genitivo de *κόσμος*, se presenta como estructura en sentido moderno, que es parte de la concepción del mundo, como también se puede traducir dicha palabra, tanto como cosmos como por mundo. Así se relaciona hasta el pensamiento racionalista de la no contradicción de Aristóteles, en contraposición al *lógos* contradictorio de Heráclito. De tal forma que la perspectiva de ambos puede ser concebida como un entramado o trenzado (*mýthos*) de la *Weltanschauung* del pensamiento helénico. Así es como en uno de los tratados más importantes atribuido por centurias a Aristóteles se presenta la concepción del *kósmos* (mundo):

El cosmos es un conjunto formado por el cielo, la tierra y el conjunto de seres contenido en ello. De otra manera también se llama cosmos a la disposición y ordenamiento de todas las cosas, guardadas por la divinidad y a través de la divinidad. Su centro, que es inmóvil y sólido, le tocó a la tierra, que es dadora de vida, casa y madre de toda clase de seres vivos. La región superior del cosmos, contenida completamente en sus límites, morada de los dioses, es llamada cielo. Estando todo lleno de cuerpos divinos, que solemos llamar astros, el cielo, moviéndose con un movimiento eterno, con un único movimiento de rotación de órbita circular se mueve armoniosamente sin fin por toda eternidad. Al ser el conjunto del cielo y del cosmos de forma esférica y moviéndose, como dije, con movimiento continuo, tiene necesariamente dos puntos inmóviles en posición opuesta uno del otro, igual que los de una esfera que rota en sentido circular, que permanecen fijos y sostienen la esfera, y alrededor de los cuales toda la masa del cosmos se mueve circularmente: estos dos puntos se llaman polos. Si pensamos en una línea recta trazada entre estos dos polos, que algunos llaman eje, ésta será el diámetro del cosmos y tendrá como centro la tierra y como límites extremos los dos polos. De estos polos inmóviles, uno es siempre visible, encontrándose en el extremo septentrional, y es llamado polo ártico; el otro permanece siempre oculto bajo la tierra en el extremo meridional y es llamado polo antártico.²⁰⁶

De esta manera se presenta una relación estructural del *kósmos*, como un todo desde los planos de existencia divina, de los astros y de la naturaleza. Heráclito presenta la relación de la creación del *ποιεῖν* (*poieín*), conforme a la acción de hacer y de crear, conforme a lo ya dado, constitución paralela para los dioses. Aunque en el tratado atribuido a Aristóteles, en su sexto apartado, narra de las semejanzas y disparidades entre Dios y los hombres. De esta manera narra la semejanza entre el motor inmóvil que mantiene el orden y la armonía del todo y el de los hombres, poniendo como hito comparativo al de los reyes persas de Oriente: Cambises, Jerjes y Darío, explayándose un poco más en el segundo de la terna. El Gran Rey Jerjes, según el texto presenta su luminaria estructural de comunicación e información como una gran organización sistemática de medios que lograba llevar los mensajes al mismo rey, sobre todos los acontecimientos y problemas relevantes a través de su vasto imperio. Así fue posible que se ocupara directamente de los problemas, tratando de emular la omnipresencia divina en tanto reinaban, pero no en cuanto a lo infatigable de Dios quien habita en los cielos desde donde gobierna en su magnificencia. De esta manera señala el mismo tratado:

Dios, sin embargo, no tiene necesidad de la intervención ni la ayuda de otros, como sucede con los que mandan aquí en la tierra, que tienen la necesidad de muchas manos por culpa de su debilidad; sino que lo que es más característico de la divinidad es más bien esto: la capacidad de realizar formas²⁰⁷ de todo género con facilidad y con un movimiento simple, como, por ejemplo, hacen los ingenieros, los cuales, con un solo instrumento, componen varias y múltiples operaciones. Similarmente los titiriteros, tirando de una sola cuerda, hacen mover el cuello y las manos de su muñeco animado, su hombro, sus ojos y también todos los miembros, con una cierta eurritmia.

Así la divina naturaleza, mediante un movimiento simple desde el primer cielo, alarga su potencia a las cosas que vienen inmediatamente después de este, y de aquellas a las que están sucesivamente más

206 Aristóteles, *Sobre el mundo* (Salamanca, Sígueme, 2014), 31-33.

207 Aquí el traductor hace referencia a dos conceptos análogos, pero disímiles como es el caso de los conceptos *idea* y *morphe*, diferencia, de la cual por cuestiones de extensión del presente trabajo no abundaré, pero que es claro hay muchas lagunas en las teorías y filosofías del arte. Dicho lo anterior cabe transcribir la cita que nos presenta Tomás Rodríguez: En este lugar la palabra *ιδέα* (*idea*) equivalente a *μορφή* (*morphé*), está utilizada en sentido genérico y no técnico, como alguien podría pensar. Aristóteles, *Sobre el...*, 83.

alejadas, hasta penetrar a través de la totalidad de las cosas: de ahí que cada cosa, al estar vecina una de otra, a su vez mueve a otra con orden²⁰⁸, cumpliendo todas las cosas de la manera que es conveniente a su constitución, no siguiendo todas un camino idéntico, sino diferente y de otra especie, y, algunos casos, contrarios, aunque la intención primera, por así decirlo, que produjo el movimiento, era única.²⁰⁹

La relación del pensamiento de la creación a partir de lo ya dado, de la indeterminada comprensión del ser en tanto existente, está ya desde siempre, según Heráclito y el ποιεῖν (*poiein*) que hace efectivo la posibilidad de la *creatio ex materia*, tanto para Dios como para el hombre; compone la revisión que seguirá latente en la *Weltanschauung* aristotélica en particular y en general de la visión y los debates cosmogónicos de toda la cultura helénica, en sus diversos periodos y en sus diversas etnias. Así se puede ver que mientras Heráclito hace uso de la palabra ποιεῖν, Aristóteles, siguiendo a su mentor Platón, ya hace uso de la palabra *téchne*. Constituyéndose así la diferencia entre arte y poesía, tal como la conocemos en la moderna contemporaneidad en su sentido pragmático conceptual.

Es a través del ποιέω y el ποιεῖν donde vemos la relación directa con la fabricación y el acto de creación, el cual es más complejo, por lo descrito con antelación. También es más importante y da una relación con la obra de arte, ya en Aristóteles se encuentra la forma y concepción de la creación poética moderna, por lo que es importante coligar las relaciones históricas y conformadoras del concepto de ποιήσις. Es así como empieza a desarrollar Lledó este concepto:

La palabra ποιήσις deverbativo de ποιέω aparece por primera vez en un prosista jonio, Heródoto. En él se da con las dos significaciones, a las que posteriormente seguirá apuntando dicha palabra: El primer texto de Heródoto dice: **καὶ τοῦτοσι Ἑλλήνων οἱ ἐν ποιήσι γινόμενοι ἐχρήσαντο**. Comparándolos con los egipcios, Heródoto añade que aquellos de los griegos “que trataron de poesía, también habían hecho uso de tales cosas”. Esta primera significación es, pues, la que posteriormente predominará; aquella por la que se caracteriza la creación literaria.

El segundo texto de Heródoto, en el que ποιήσις aparece con la significación de “fabricación”, “confección”, “preparación”, se refiere al sentido primero y originario de ποιέω: **εἰπάντων δὲ τῆς ποιήσιος πέρι τοῦ εἵματος εἶπε**. Los enviados de Cambises explican al rey de los etíopes cómo ha sido “preparado” el presente de mirra que le ofrecen. Se refiere, pues, a la preparación de algo concreto y material. Sin embargo, el sentido abstracto de este término se determina por el τὸν λόγον con que tienen que explicar la confección de esa mirra. No se trata únicamente de los ingredientes que la componen, sino del modo como han sido compuestos y de la relación en que estos ingredientes intervienen. Ποίεσις representa así, más que la simple acción concreta, que podía haberse expresado con cualquier forma de ποιέω, la estructura conformadora de una determinada realidad, a la que el Logos puede perfectamente aplicarse.

Un poco más adelante, en el mismo párrafo, vuelve Heródoto a repetir la misma palabra: **ἐπιθετο αὐτοῦ τὴν ποιήσιν, ὑπερησθεὶς τῷ πόματι**. Aquí se pregunta también por la fabricación de un vino. Lo mismo que en el ejemplo anterior, ποιήσις *significa no tanto el objeto en sí, cuanto el modo de su composición*. Por eso esta palabra trasciende siempre el puro objeto, para el que ya había un nombre determinado (μύρον-οἶνον), que en cierto sentido podríamos decir, son los de esa ποιήσις, sus concretizaciones.²¹⁰

Así es como se encuentran tres denotaciones del mismo concepto en Heródoto. De este modo, tenemos que la primera acepción que presenta está relacionada con la *creación literaria*; esta nos llega hasta la fecha y es el uso corriente con el que deviene hasta la actualidad. Es importante se-

208 Nuevamente se citará la nota del traductor, dado que hace énfasis en la argumentación de la relación entre Aristóteles y Heráclito, respecto a la relación de un Dios que no ejecuta una *creatio ex nihilo*, sino más bien al igual que el hombre a partir de lo ya existente, así señala la nota a pie de página: Este texto deja claro que la acción de Dios en el cosmos no es creadora sino cinética. Este principio está bien expresado en la Física de Aristóteles: *omne quod movetur ab alio movetur*. Dios no produce *ex nihilo*, simplemente mueve las cosas existentes y con este movimiento las ordena. Aristóteles, *Sobre el...*, 84-85.

209 Aristóteles, *Sobre el...*, 83-85.

210 Lledó, *El concepto...*, 53-54.

ñalar cómo este concepto va constituyéndose de una rica pluralidad de significados, propios de lo que en su momento fue una lengua viva.

Por otra parte, en el segundo párrafo, contrasta este aspecto literario por un significado propio y originario del verbo *ποιέω* (*poiéō*), dándole tres acepciones análogas. En primer lugar, en su sentido más común como creación literaria, en segundo lugar, la de confección o fabricación y, en tercer lugar, el de preparación. En este mismo párrafo es muy importante señalar enfáticamente dos aspectos fundamentales en el peso de dicha acepción, dado que se hace énfasis en la *preparación de algo concreto y material* como señala Lledó y también en la suma del *sentido abstracto que lo determina* y que está dado por el *lógon*; es decir, por el lenguaje, por medio del cual puede comprenderse para poder explicar la relación de los elementos, de cómo han sido compuestos, la importancia de los mismos y el modo en que estos elementos intervienen. De esta manera el autor presenta de manera indirecta, el concepto de representar, que valora más allá de una *acción concreta*. Así se va a un aspecto meramente estructural de la realidad, lo cual construye la valoración que promueve la realidad. A esto Lledó termina señalando que el *Logos puede perfectamente aplicarse al poiéō* en cuanto estructura de la realidad. Dando nuevamente importancia a la legitimidad originaria de la *ποίησις*, la cual ha perdido su valoración primigenia e importancia en los tiempos contemporáneos; sin embargo, se puede entender como este mismo concepto implica también un conocimiento consuetudinario a partir de la vivencia en el oficio y del mismo intelecto que dio pie a ideas y construcciones innovadoras.

El tercer aspecto que da Lledó, respecto a Heródoto, tiene que ver también con la fabricación, en este caso, con la de un vino; pero en este aspecto la valoración que le da importancia tiene peso sobre el concepto de *ποίησις* en que *significa no tanto el objeto en sí, cuanto el modo de su composición*, por lo que Lledó afirma que por este motivo dicha palabra trasciende el objeto mismo en sus concretizaciones. Por tanto, el análisis de este elemento es también importante dado que requiere de un grado de abstracción de un solo concepto que va más allá de la relación nominativa del tipo de creación literaria tal como ha llegado hasta la actualidad. Del mismo modo, es patente la relación tanto con la obra plástica, los oficios y su vinculación con la forma de creación literaria, escultórica y los oficios propios de cualquier fabricación. Por lo que referirse a la *poética de una obra* escultórica o de cualquiera de las expresiones plásticas, tiene en la *ποίησις* (*poíesis*), una relación originaria, igual o más fundamental. Sus reductos llegan en la actualidad por medio de la *téchne*.

Es importante, perfilar, cómo dicho concepto se ha ido perdiendo en el proceso de su uso conceptual y en el desarrollo discursivo de los padres de Occidente:

Estos dos tipos de sufijos *-σις, -μα* / *-sis, -ma* expresan respectivamente, la “acción pura” y el “resultado de la acción”. Concretamente, en *ποίησις* significa la “creación como tal”, considerada como un proceso activo: mientras que *ποίημα* significará “poema”, “canto” como objeto de esa *ποίησις*. Este sentido de *ποίημα* como resultado, más exactamente aún, como objeto, está muy claro en Heródoto.

Naturalmente que ha habido interferencia de ambos conceptos, como puede observarse, por ejemplo, en Tucídides donde *ποίησις* está tomada en el sentido de *ποίημα*: *τῆ Ὁμήρον αὖ ποιήσει εἴ τι χρῆ κἀνταῦθα πιστεύειν*, “si también en esto hemos de creer al poema de Homero” Posteriormente en Platón parecen confundirse ambas significaciones. Hay un pasaje del Timeo, aducido por Chantraine como ejemplo de esta confusión de significaciones, donde Platón, refiriéndose a los versos de Solón, dice: *καθάπερ λέγει πολλαχοῦ καὶ αὐτὸς ἐν τῇ ποιήσει*, “como él mismo afirmó en muchos pasajes de su poesía”. Röttger objeta que *ποίημα* no tiene nunca esta significación colectiva y aduce como ejemplo otros pasajes del Fedón y del Timeo.²¹¹

Como se ha señalado en la presente investigación, los conceptos griegos en su dinámica socio-histórica, lingüística y hermenéutica, están fundamentalmente hermanados con la vitalidad existencial de sus tradiciones; pero también de sus usos, por lo mismo sujetos a la revitalización y renovación interpretativa de los mismos, aplicados a los discursos de cada uno de los pensadores y creadores helénicos. Es por este motivo que las palabras tienden a cambiar y a la par a ampliar su propia forma y sentido conceptual. Mas perderse de este rastro propicia caer en las *habladurías* y en las *escribidurías*, por lo tanto, el desarrollo y rastreo de estos procesos lingüístico-conceptuales por parte de especialistas en filosofía y filología como Lledó y Gadamer (ya que estos autores presentan la posibilidad de argumentar con bases sólidas a los antagonistas posmodernos que pretenden banalizar las tradiciones y el futuro de las artes forjadas por milenios, reinterpretados por la fuerza vital, el contexto sociocultural y civilizatorio en que cada creador emerge en su potencial histórico. Esto hace posible llevar esta tradición a la actualización conceptual de la *arché* para así llevar la apuesta crítica y analítica de las artes tradicionales en contrapartida de la inconciencia del *hamparte* en su ensimismamiento financierista y encasillamiento institucionalizador).

Aun en Platón se traslapan estos mismos conceptos al momento de usarlos, lo cual permite, no sólo cuestionar los conceptos aplicados a las clases básicas de la licenciatura, sobre el estancamiento y petrificación de éstos, dados de manera unilateral y sin un mayor análisis con profundidad y disimilitud histórica. Dentro de los pueblos helénicos, padres de los conceptos occidentales en todas las áreas formativas han constituido los cimientos de Occidente. También es una apelación, no sólo a los docentes, a una mayor investigación y análisis crítico, sino a una revisión profusa de los conceptos y entramados formales de los planes de estudio en el área de teoría del arte, así como una ampliación hacia la filosofía del arte y las políticas del arte, de las cuales más adelante se contrastará con el concepto de estética, dado por Hegel o incluso en Schleiermacher, en quien se encuentran algunos señalamientos importantes.

Por otra parte, y retomando la problemática sobre el concepto de *ποίησις* (*poíesis*), el mismo Lledó nos muestra la relación sinérgica: por vía de la tradición filosófica, encontramos cómo Gorgias remite también a este mismo concepto en la relación directa del hacer remitido directamente a su expresión fundamental en el arte de la escultura. Esta cuestión está asociado a la fabricación y la creación innovadora, dada por la individualidad, como lo ha presentado el mismo autor. Así encontramos que en el proceso de la interpretación de dicho concepto conlleva una íntima relación, más que con la poesía como la conocemos habitualmente, con la escultura misma. Lledó señala lo siguiente:

En otro pasaje de la *Alabanza de Helena*, donde aparece de nuevo *ποίησις*, presenta esta palabra una significación distinta de la que tiene en el primero. Aquí **ποίησις** recuerda, más bien, su sentido originario, derivado de **ποιέω**. Es fácil relacionar el sustantivo, tal como se nos presenta en este pasaje, con el empleo de **ποιεῖν**, aplicado a las inscripciones que llevaban algunas esculturas, etcétera.

Gorgias habla del placer que produce la vista la contemplación de imágenes y estatuas que han sido creadas por el artista, reuniendo en ellas una serie de colores y trazos, **ἡ δὲ τῶν ἀνδριάντων ποίησις καὶ ἡ τῶν ἀγαλμάτων ἐργασία θεῶν ἠδεῖαν παρέσχετο τοῖς ὄμμασιν**, la fabricación de estatuas humanas y realizar imágenes proporciona dulce espectáculo a los ojos”.

Se trata, pues, de la creación de obras de arte, en este caso esculturas. Si por un lado esto dice relación al arte, no cabe duda, sin embargo, que aquí se trata de un “hacer” con todo lo que esto implica de oficio manual. Probablemente el significado de **ποίησις** en el sentido moderno de la palabra, entendido como “espiritualización”, abstracción, etc., pudo muy bien haber brotado de este “hacer” humano, en el que se conjugaban una elaboración de la materia, como nos atestiguan los primeros ejemplos de **ποιεῖν** en Homero

y una conformación determinada de tal materia, que la trascendía y que la ponía en contacto, no con lo útil (**νεῶν ποιήσις**)²¹² sino con lo bello. No sería, pues, extraño que este ποιεῖν, que, en su sentido más corriente se puso al pie de algunas esculturas, hubiese ido identificándose lentamente con ellas y adquirido una significación nueva que le prestaba todo aquello, por lo que la **ποιήσις ἀνδριάντων** era distinta de la **ποιήσις νεῶν**. [...] Precisamente era la escultura el objeto apropiado para que tal giro se llevase a cabo. En ella se deban perfectamente los dos momentos de este cambio: a) **ποιεῖν** de la escultura lo era plenamente; b) una vez realizado, su primitiva significación se ampliaba y se enriquecía.

La **ποιήσις** que aquí nos presenta Gorgias aparece como algo que perciben los ojos y que provoca en ellos una grata sensación. Por eso no es extraño que Helena, al contemplar el cuerpo de Paris, se dejase arrebatar por el amor. **Ποίησις** significa la escultura en cuanto puede influir en el alma y modificarla, pero además la configuración determinada de una materia conforme a una estructura artística.²¹³

La escultura no había sido puesta posteriormente en lugar tan preeminente, generalmente, aún para varios especialistas, pese a existir ínfimos ejemplos de pintura griega generalmente se le ha dado el mayor valor al arte pictórico, principalmente en la visión moderna que privilegia la imagen como elemento visual y semiótico, desvalorizando la forma matérica corporeizada de la escultura. Pero como se ve desde las primeras páginas de este texto y a lo largo de las premisas desarrolladas, la escultura ha inferido más que solo un arte de imitación: en su corporeidad plantea la presencia de lo natural y lo ideal, formando la configuración de la poética como espiritualización y abstracción en la conformación de la escultura que *puede influir en el alma o modificarla* o en el ser mismo en tanto humano.

También como señalaba anteriormente Aristóteles plantea lo bello no en cuanto a la idealidad de una moda estética (en su valoración moderna, cualesquiera que estas impliquen), sino, al contrario, esta es en la medida de su propio valor sin que dependa de una utilidad. Por otra parte como se ha visto la *poiesis* implica una especie de *abstracción y espiritualidad en sentido moderno* como señala Lledó, esto implica la relación directa que conecta el hacer con la espiritualidad de todo acto creador, lo cual constituye una concepción abstracta al carecer de una representación palpable dentro de la conciencia humana y en el equilibrio del *mýthos-lógos* como *arché* del esenciar humano, inaccesible al intento de objetivación de las ciencias naturales, pero cuya expresión se da tácitamente en la ejecución de la escultura.

Por tanto, es asequible la relación que tiene la creación literaria con la fuerte influencia que ha tenido esta con los oficios desde sus orígenes, dado que es la vivencia y el misterio que estos procesos han llenado a los primeros poetas como es el caso de Homero, al vivenciar la maravilla de la forja, lo cual como se ha visto con Walter Pater, fue enorme la impresión que ha marcado en su obra y cuyo misticismo al hacer la transformación de la materia, conformando una armadura o un escudo, pueda dar una valoración del *poieín* divino. La constatación aún en la modernidad de las maravillas que da la física moderna, como se ha visto, no deja de deberle a este hacer, incluso a la concepción de la teoría cuántica al encontrar respuestas ocultas en el hierro incandescente. Es de comprender que en una sociedad que está cegada por las imágenes caiga en el olvido y la denostación de aquello que está más a la mano en el actuar de la praxis tradicional, la cual ha permitido una transformación directa del mundo circundante, aún en una visión del *kósmos* clásico, tal como se ha desarrollado en el capítulo anterior y de ahí la importancia de las *mathemata* el orden inmutable de los astros y su vinculación con la música, la aritmética y la poesía en un ritmo como partes constitutivas y circundantes en la *arché* de la formación del *sculptor*.

212 Es importante la nota a pie de página: Heródoto, 3, 22. Vs. Anteriormente p.16, y además en el vol 1º de las *Inscriptiones Graecae* ya citadas, las inscripciones 492, 403, 504, 835, 978, etc., y en la p. 367 la larga relación de “artífices” que trabajaron (**ποιεῖν**) en estelas funerarias, estatuas, etcétera. Lledó, *El concepto...*,140.

213 Lledó, *El concepto...*, 63-65.

En una armonía inmutable que está conectada con el acontecer humano e íntimamente vinculado con el hacer y el con-formar de la escultura misma desde su creación y en la forma que conllevan a transformar el alma. La escultura, desde su materialidad-corpórea, hasta su estructura espiritual y perceptual, es sumamente intrigante de tal suerte que para decir escultor la palabra en griego tenía una cercanía muy íntima con la poíesis, más que con la misma *téchne*; así encontramos que se denominaba *ἀνδριαντο-ποιός*²¹⁴ (*ándrianto-poiós*), por lo que el oficio del escultor está más definido por el verbo de su hacer *poiéo* y la relación con el *poieín* del cual tiene su doble posibilidad con la *originalidad de la acción* (es importante, señalar que la latinización conserva mucho de este sentido al enfatizar el sentido del esculpir, pero no gana mucho en el valor espiritual de la creación).

A lo que puede entenderse desde la *poíesis* en cuanto a que es la *concretización* de este hacer por lo que va más allá de solo los procesos. Aún en la actualidad la *sculpere* se va conformando por el oficio, es decir por las técnicas y procesos de la escultura; más estos no definen ni al *sculptor* ni a la *sculpere* en su totalidad, dado que con estos, como se ha visto con antelación cuando se desarrolló la diferencia entre cerámica y *plástica*, tanto el proceso como las técnicas pueden ser similares o incluso iguales, pero la finalidad y el sentido -entre utilidad y *traer al ser*- es muy distinto. Así se aclara la diferencia universal que hace posible la poética de la escultura incluso en su sentido moderno y su basta relación con la *arché-poieín* de las demás artes plásticas, dado que esta es una creación del espíritu en su objetivación en tanto obra y en su proyección como expresión de su corporeidad. Así es como la comprensión conceptual originaria permite tener un sentido ontológico que supera la capilaridad del entendimiento moderno.

La fundamentación de la *téchne* es tan indispensable como lo es la *poíesis* aún en la actualidad. Este olvido ha llevado a la pérdida de la dirección del arte en general y en particular de la escultura, esto remite a la relación dialéctica de la escultura con el ser que lo crea; pero también con su entorno. Así es como en su presencia se vuelca el hacer en el acontecer que se presenta en la *mimesis* (representación ideal-naturalista). De esta manera la relación que se da entre los primeros poetas como Homero y la influencia de la escultura en la creación poética es dada para los griegos desde el lenguaje del *mýthos* y de modo ontológico, tal como se encuentra en el *Parménides* de Heidegger donde señala lo siguiente:

[...] Los griegos eran afortunados en no necesitar todavía historiógrafos de arte, o de literatura, música y filosofía, y su escritura de la historia es esencialmente diferente de la moderna «historiografía». Los griegos tuvieron más que suficiente con las tareas asignadas a ellos por la poesía, el pensamiento, la construcción y la escultura²¹⁵.

Con esta cita se des-oculta el valor en sí mismo del hacer y de los oficios propios con la vinculación de la *poesía, pensamiento, la construcción y la escultura*; pero, también se aprecia esa relación con la escultura, desde sus orígenes y, por ende, desde la *arché* de la formación del escultor, ya que las tareas estaban asignadas a la poesía -lo cual sumerge en este sentido que se ha reconstruido, no sólo *de traer al ser*, sino que también es una relación con el *mýthos-lógos*; así se da cuenta, del por qué se empezó y tomo como motivo nodal, en el primer capítulo, la reestructuración de estos conceptos y su actualidad-.

También hay una relación del lenguaje como el mismo autor señala, pero esta no se reduce al lenguaje en su sonoridad ni en la simbología semiótica, sino en su esenciar; por lo que también da muestra de la complejidad de este sentido por vía de la *arché* de Occidente conectando la relación

214 DBMGC-E *ἀνδριαντο-ποιός* οὐ ο.

215 Martin Heidegger, *Parménides* (Madrid, Akal, 2005), 150.

que se había planteado en el párrafo previo a la cita anterior e interconectada a lo que después señala Heidegger, enfatizando la ontología del material pétreo y el diálogo silencioso:

Pero la circunstancia de que en un templo o en una estatua de Apolo no haya palabras como material para ser trabajado y «formado», no prueba de ningún modo que estas «obras», en lo que son y cómo lo son, no necesitan de la palabra de una manera esencial. La esencia de la palabra no consiste en absoluto en su sonido vocal, ni en la locuacidad y el ruido, tampoco en su función meramente técnica de la comunicación de información. La estatua y el templo se hayan en diálogo silencioso con el hombre en lo desoculto. Si la *palabra silenciosa* no estuviera allí, entonces nunca podría aparecer el dios que mira como vista de la estatua y de los rasgos de su figura. Y un templo nunca podría presentarse a sí mismo como la casa de dios, sin hallarse en el dominio de desocultación de la palabra. El hecho de que los griegos no describan y hablen «estéticamente» acerca de sus «obras de arte», atestigua que esas obras se hallaban bien aseguradas en la claridad de la palabra, sin la cual una columna no podía ser una columna, una fachada una fachada, y un friso un friso.

De un modo esencialmente único los griegos experimentan, por medio de su poetizar y pensar, el ser en el desocultamiento de la leyenda a la palabra. Y solamente por eso su arquitectura y escultura muestran la nobleza de lo construido y de lo formado. Estas «obras» sólo son en el medio de la palabra, es decir, en el medio de la palabra esencialmente dicente, en el ámbito de la leyenda y del «mito».

Es *por eso* que poetizar y pensar tienen una prioridad, la cual ciertamente no puede ser comprendida si la representamos «estéticamente» como la prioridad de un tipo de arte sobre los restantes. De manera similar, «el arte» en general no era objeto de un manejo «cultural» o vivencial, sino el traer-a-la-obra del desocultamiento del ser a partir del actuar del ser mismo.²¹⁶

El efectismo estetizante, como se ha visto, no era algo que contaminara el sentido y el esenciar de la escultura, como en la moderna contemporaneidad. En la actualidad, ni siquiera se tiene claro qué se entiende por estética, dado que a toda actividad u objeto se le tiñe con este calificativo; así ha perdido el sentido conceptual y es solo miel sobre los escritos o discursos rimbombantes o de la mala crítica. También, estas citas nos llevan a reflexionar sobre el exceso en el que han caído nuestras instituciones, en el abuso de la crítica y retórica del arte (mal llamada teoría del arte); parece que se ha subsumido la creación artística a una vasta burocracia de los líricos de la curaduría y la crítica del arte (por la falta de profesionalización de las mismas, así mismo de la falta de experiencia y conocimientos del experimentar la creación de las obras de arte).

Este proceso de desocultamiento, por medio del lenguaje silencioso de la obra, plantea la posibilidad desde tiempos milenarios de que la obra no solo tenga *lógos* (discurso) sino que en su diálogo silencioso, muestra su esenciar por vía de su presencia; es decir: sino el traer-a-la-obra del desocultamiento del ser a partir del actuar del ser mismo. Sin embargo, también es cierto que el potencial creador y de la formación en sí, no está sólo dado por estas fuerzas inherentes a la obra misma, sino que para llegar a tal punto el *sculptor* debe de tener un desarrollo vivencial y de *aisthesis*. Estos conjuntamente desarrollados para poder hacer formalmente comprensible este *lenguaje silencio* al que se refiere Heidegger sobre la escultura, vinculado a la poética y al *mýthos*, fuerzas inherentes a la cultura y al ser en su voluntad de creación que entran en un diálogo interno entre la ontología del material pétreo coligado al *sculptor*. Hilar el desocultamiento cuya cercanía como ha revelado Lledó, vinculando esta aproximación entre el desocultar y la escultura. En el concepto de *ποίησις* (*poíesis*) y la escultura se expresa con plenitud la correlación íntima entre este concepto y la *sculpe-re* misma. Por lo tanto se ha determinado por un par de milenios el olvido de esta profusa relación, en la cultura contemporánea dominada por las imágenes y no por la creación matérica constituida por la corporeidad misma, desentendiéndose de la *ars sculpe-re* en su sentido originario. Aquí el

216 Heidegger, *Parmé...*, 150-151.

concepto de *ποίησις* (*poiesis*), al significar la escultura en *cuanto puede influir el alma y modificarla*, presenta ese *arché*, el cual no podía ser expresado conceptualmente más que por medio de este sentido y por medio de este *lenguaje silencioso*, expresado por la misma materia pétreo; pero sólo lo hacemos vinculativo al concepto moderno de estructura debido a las tradiciones modernas. Esto lo hace aprehensible en nuestro horizonte. De esta forma se actualiza y se comprende en virtud de la vitalidad dialógica donde el *ser que puede ser comprendido es lenguaje*, como ya se ha referido a dicha expresión de Gadamer. Por este motivo, el peso y la fuerza que ha quedado develado al regresar en tanto *arché* de los conceptos originarios, con fundamento a una investigación cuyo origen fue dado por una praxis vital, intuitiva y tradicional en su sentido originario.

Por otra parte, esta cercanía con la materia y el concepto mismo va acercando cada vez más a la relación histórica entre *ποίησις* (*poiesis*) y *τέχνη* (*téchne*). A partir de este momento se mostrarán tanto la intimidad y las diferencias originarias desde su conceptualización helénica. Así Lledó, presenta la complejidad interpretativa en la comprensión filológica y hermenéutica, fruto de sus investigaciones y profundas reflexiones. Es así como encuentra en el *Ion* de Platón la conceptualización específica que llega en gran medida respecto a la *téchne*, pero también con su vinculación con el arte, la ciencia, como se ha mostrado etimológicamente con el DBMGC-E, así como la vinculación y diferencias que tiene con la *poiesis*:

El conjunto de normas que constituyen lo que podríamos llamar la “teoría” de la **τέχνη** se dirige, en definitiva, a un “hacer” y este hacer abarcó en un principio el campo de la actividad en general.

Fue posteriormente, con Platón y Aristóteles, con quienes entró dentro del concepto de **τέχνη** la distinción entre actividad manual y arte, en el sentido que damos a esta palabra. Para los primeros poetas griegos, la palabra que significaba la actividad de los hombres dentro de la sociedad, era **τέχνη**; en ella quedaban comprendidos desde el rapsoda al carpintero, desde el adivino al escultor.

Esta actividad en cuanto implicaba una labor manual, se determinaba también **ποίησις**, que al llevar consigo un cierto saber ordenador y regulador de la obra, basado en una determinada práctica, constituía la **τέχνη**. Luego esta **τέχνη** se especificaría conforme a sus objetos en **τέχνη ἰατρική** (médica), **τέχνη μαντική** (profética), etc., y en Platón y, definitivamente, en Aristóteles constituirá, uniendo los dos términos, la **τέχνη ποιητική** (poética).

Antes de este planteamiento es, como hemos visto en Heródoto con quien por primera vez surge el concepto de **ποίησις** para denominar la actividad del poeta; actividad que, por consiguiente, lleva unido el sentido de **τέχνη**. Pero aparte del nuevo concepto de **τέχνη ποιητική** habría de crear y previamente para ello, **ποίησις** significó también un “hacer”, un “crear algo”, una capacidad del hombre de producir un nuevo ente, aunque tuviera las características del “ente poético).

Precisamente este modo de creación presentaba una peculiaridad nueva con respecto a la **τέχνη**. El objeto de esta última se independizaba de ella una vez creado; la “técnica” de esta creación no era más que la forma, por así decirlo, de la misma; las normas que regulaban la creación de algo que al ser creado, adquiriría ya una existencia independiente de ellas. En la **ποίησις**, sin embargo, el objeto se confundía, al parecer, con ella; era, pues, una labor, en la que la misma **ποίησις**, en su “dialéctica creadora”, se hacía a sí mismo objeto. En su mismo proceso de creación encontraba, pues, su propia trascendencia. No entraba en contacto con lo real para conformarlo es su materialidad, sino que ella misma se hacía “materia poética”.²¹⁷

Τέχνη (*Téchne*) en el *Ion* de Platón como ilustra Lledó en su texto. Aunque no de manera completamente categórica, se encuentra la forma en que la conocemos hasta la fecha, plenamente relacionada con los procesos que dan cabida a las técnicas, pero en este punto muestra un atisbo

del amplio abanico propio de un concepto que tiene por fuerza propia la ciencia y el arte al mismo tiempo. Relación que en el poeta se pierde en cierta medida al estar en conexión con lo suprasensible, sin embargo, no deja de estar en conexión con el *lógos*, *por medio del mýthos*. Por otra parte, también hay una conexión de lo que en nuestra lengua moderna y romance se concibe como artesano, en este caso el rapsodo sería la expresión del arte de recitar los poemas de autoría ajena y por ende sería el equivalente contemporáneo en música a los intérpretes o instrumentistas, por lo que como he concebido sería un artista incompleto, pero aquí nos muestra no sólo ese carácter sino que además muestra la falta de totalidad.

Por este motivo es que el intérprete, el recitador o el artesano no puede llegar a la complejidad creadora por encasillarse en la particularidad de repetir lo ya creado, aunque si bien es cierto su técnica es importante para retransmitir y, por ende, recrear y revitalizar las tradiciones, es preciso enfatizar la relación con la *creatio* y el mero formalismo. Este termina siendo el problema para Lledó de la labor poética moderna, sin embargo, este problema también se ha vuelto parte de la concepción heredada por las vanguardias, ya que se ha perdido la visión de totalidad del ciudadano creador de obras, constituido por una compleja *Weltanschauung* (así como se expresó anteriormente con el carácter constructivo del caballo de Troya por el Escultor griego Epeo; con los maestros del renacimiento como Leonardo (inventor de máquinas); hasta el gran escultor Miguel Ángel Buonarroti). Aquí se puede ver con claridad como el concepto de *τέχνη* (*téchne*) ha blandido ya desde sus inicios estas diferencias prácticas y categóricas, las cuales conforman hasta la fecha una diferencia específica entre estas dos; al mismo tiempo ha marcado la diferencia entre Bellas Artes y artes utilitarias-mecánicas, así como entre artes mayores y artes menores.

Los significados de las *τέχνη* (*téchne*) muestran la relación y distinción entre actividad manual y arte, es decir, entre el *hacer* y el *saber hacer*, que como hemos visto en el apartado anterior vincula al poder hacer; por tanto, ya está con la constitución teórica que caracteriza su previo hacer. De esta manera es como se concatenan *τέχνη* (*téchne*) y *ποίησις* (*poíesis*). En este proceso, también se da cuenta del cómo llega hasta la fecha el arte poético, a partir de Platón y Aristóteles. Sin embargo, como se ha podido apreciar en la cita, ambos conceptos hacían referencia a un mismo sentido, solo que la *téchne* específicamente hacía referencia a lo que actualmente denominamos como procedimientos o procesos; no obstante, aún conservaba esa relación ontológica de cercanía con el ser y el valor de actividad humana sumamente vinculativo en la cosmogonía que dio origen al pensamiento occidental.

Retomando un punto anterior, es Demócrito quien por primera vez asocia la creación poética heredada desde Homero, así como con los ritos pitagóricos al recuperar los rituales órficos con los que se aproximaban a las divinidades y al conocimiento oculto, lo cual ha significado para los poetas su expulsión de la *República* ideal de Platón. Pero esta relación es inherente a las concepciones de lo que algunos autores consideran el periodo medieval de las polis griegas, aunque esta caracterización de la creación poética remite a un fenómeno que ha identificado a todas las culturas, hasta las más antiguas como son las orientales y seguramente hasta de los pueblos prehistóricos (de los cuales solo quedan vestigios llenos de misterio y misticismo como se ha mostrado en el capítulo anterior y que en el siguiente se verá ejemplificado con los vestigios arqueológicos del gran *Göbekli Tepe*, descubierto en Turquía en el año 1994; ruinas arqueológicas que se consideran hasta el momento, el sitio donde se encuentra el templo megalítico más antiguo de la humanidad).

En este tenor y siguiendo a Lledó, nos muestra cómo a partir de la tradición helénica poética se ha dado como fenómeno arquetípico la aparición del *genio artístico radicada en un temperamento*

anormal, haciendo una descripción de los ritos antes mencionados los cuales tenían que ver con los estados alterados de la conciencia por el consumo de drogas o lo que en Oriente se conoce también como estado de trance. En este sentido, es un momento previo al mundo racional e ilustrado de la filosofía y por ende de la metafísica.

Cuando los **εἶδωλα** entran con rapidez en personas “inflamadas”, producen imágenes exuberantes y llenas de significación (**ἐμφασεις νεαρὰς καὶ σημαντικὰς ἀποδίδωσιν**). Esta producción de imágenes procede de un determinado temperamento condicionado por su misma estructura y emoción, y que entra en comunicación con algo ajeno a él. Partiendo de esta exaltación o delirio llegará a producir la obra poética. Por consiguiente, el influjo externo que el poeta recibe no es decisivo.

De acuerdo con su antropomorfismo, Demócrito atribuye principalmente a una determinada naturaleza humana todo el proceso de creación poética. En Demócrito encontramos, a pesar de que se nos han perdido las obras que trataban concretamente estos temas, la primera explicación del genio artístico radicada en un temperamento anormal.

Los átomos psíquicos de este temperamento se mueven con mayor viveza; de ahí que pueda entrar en comunicación con todo lo que no sea él, mediante esos efluvios para los que su propia constitución está mejor preparada y dispuesta. Aquello con lo que el poeta entra en comunicación es lo que el vulgo llama dioses o demonios, capaces de emitir los efluvios, que consueñan con el temperamento poético.

Al recibir estos **εἶδωλα**, “cargados de ideas y emociones”, el poeta establece una comunicación íntima con esas realidades, y en cierta manera se hace un poco ellas mismas. Ésta es la explicación psicológica del “entusiasmo”, de la exaltación divina del poeta. Como afirma Delatte, al atribuir una gran importancia al factor fisiológico en la creación artística, y al explicar mecánicamente la transmisión de las emociones. Demócrito abre un camino a la teoría racionalista de Aristóteles. Pero además, su concepción del genio y de su afinidad con la locura ha influido decisivamente en épocas posteriores y ha llegado, incluso, hasta nuestros días.²¹⁸

El aspecto fisiológico que señala la cita recuerda la filosofía de Nietzsche que, como se ha revisado al inicio de este apartado, está íntimamente ligada a una visión fisiológica, aunque difieren al estado alterado, dado que para el filósofo alemán más que a un estado de conciencia se refiere a la fuerza fisiológica. Sin embargo, es importante apreciar una posible influencia de parte del pensamiento helénico, ya que la fuerza dionisiaca, a la que hace tanta referencia el filósofo y crítico moderno, es parte de la substancia de los pensadores griegos, así como también hay una asociación directa del último Nietzsche. En su delirio y locura padecidos, a diferencia de los rituales tanto de iniciación como órficos efectuados por los pitagóricos y demás sectas, en este autor el delirio se debe a la sífilis. Aun así nos recrea en ese último Nietzsche la revaloración que hace a su filosofía de juventud, destacada por su cercanía al arte y la música de manera poética.

Por otra parte, esta característica que se ha vuelto un cáncer en los alumnos inscritos en las facultades de arte, al abusar de los estados alterados por el consumo excesivo de narcóticos, ha creado una serie de problemas no sólo de seguridad y de salud, sino de una dependencia y coacción silenciosa por parte de un sistema alienador que busca contener la totalidad creativa en las escamas esteticistas y narcisista de una supuesta “subjetividad creativa” que apela al uso y abuso del alcohol y de todo tipo de drogas; en oposición a la racionalidad, cuestión que se ha refutado al plantear la divergencia conceptual del *mýthos-lógos* y que evita los análisis y críticas sistémicas al enaltecer desde las vanguardias el aspecto auto alienador por parte los estados de alucinación dentro de los paradigmas de las sociedades de consumo.

Sin embargo, esto no quiere decir que se niegue este proceso tal como señala Lledó es una *Weltanschauung* que llega hasta nuestros días, lo cual se puede ver muy claramente es la asimi-

lación por medio de los pensadores inscritos en el periodo de la segunda Ilustración. Tras haber acontecido cientos de años desde aquellas épocas primigenias del naciente occidente y pese a estas brechas las tradiciones siguen latiendo en sus expresiones más vivas, como en la teoría del *entusiasmo*, dada ya desde Demócrito, pasando por la vía racionalista de Aristóteles, alcanzando su estado más álgido en Schleiermacher, en su obra *Estética*. Es así como se da cuenta de esta relación primigenia, sólo que el concepto de *entusiasmo* es tomado por los de excitación y el de expresión, de tal suerte que plantea lo siguiente:

VIII. Lo *carente de arte* es la inmediata *identidad de la excitación y la expresión*. Excitación y expresión son completamente simultáneas y están unidas por un vínculo inconsciente, siendo la una para la otra principio y fin, por lo que se dice que la excitación desaparece en la expresión, de modo que no trasciende a otros actos. Cuando reflexionamos sobre la falta de medida y regla de nuestra expresión, esta reflexión suscita una acción negativa que, si bien no produce un tipo determinado, mitiga la falta de medida y la tosquedad. En el momento en que la conciencia interviene positivamente entre la excitación y la representación, ambas, que se encuentran tan cerca en el tiempo una de otra, pueden separarse como momentos. Hay que decir que, en el *dominio del arte*, esa identidad no sólo no es necesaria, sino que resulta *esencialmente superada*, y la representación se une inmediata y únicamente al arquetipo. Con ello se supera por sí misma una objeción que podría hacerse a esta deducción; a saber: que quienes practican el arte no se encuentran en un estado de excitación, puesto que la representación se vincula mediante el arquetipo mismo. Sin embargo, en esta vinculación interviene también, mediante su separación, la posibilidad de una *oposición relativa de ambos momentos* respecto a la unidad y la multiplicidad, de modo que una representación puede vincularse a diversos momentos de excitación y, viceversa, un momento puede vincular a una multiplicidad de representaciones. En lo *carente de arte*, el momento de excitación se da inmediatamente o, si es demasiado débil, no se da en absoluto, y muchas representaciones resultarán análoga y afines, pero sin una conexión real entre sí. Si interviene la conciencia, por el contrario, ese momento de excitación puede dar lugar a una formación arquetípica, aunque no se manifieste inmediatamente.²¹⁹

Arché, in illo tempore, como se ha desarrollado, es el fundamento y la certeza de los *tipos psicológicos*, los cuales se han desarrollado en la psicología profunda de corte junguiano, en donde se presenta la conformación simbólica que ha trascendido a través de las culturas, pueblos y civilizaciones. En este sentido: el hacer, fabricar y crear del ser humano; presenta la infinita voluntad de creación emanada por el ser que en su eternidad se manifiesta en la excelencia de los materiales definitivos. En el caso de la *sculperre*, cuyos materiales pétreos remiten a una vasta emanación del ser en su potencial emancipador de las *fuerzas vitales* y las *fuerzas espirituales*, por las manos de un maestro del *ars sculperre* se hace posible el traer al ser por vía de la creación de *sculperre*, mas ésta manifestación puede llevar a *estados de excitación* en determinados niveles, en este caso, se muestra que es una dualidad.

Sin embargo, la cuestión de lo *carente de arte*, en la relación con la *identidad de la excitación y la expresión*, aparece en el pensamiento del hermeneuta, teólogo y romántico alemán, quien presenta las discrepancias con las tendencias de las vanguardias del siglo XX. Las bases de estas *vanguardias* están dadas por interpretaciones mal fundamentadas o simplemente recortadas, como la idea del *arte por el arte*, tal como se aprecia en la anterior cita de *Schleiermacher* quien desde el *Romanticismo* hace una crítica muy fuerte a las ideas de subjetividad individualista: pone por adelante el concepto de *arquetipo*, asumiendo una relación directa con ese pensamiento profundo, prácticamente un siglo previo a la creación de dicho concepto. Por otra, parte, muestra también los puntos de toque entre el *dominio de arte* y lo *carente de arte*, por lo que aparece en este sentido la relación entre conciencia y el *momento de excitación*, los cuales pueden conformar el *arquetipo*. Esto nos remite a la dualidad y a la dialéctica del *símbolo* (tal y como se ha planteado en el último apartado del primer capítulo).

219 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Estética* (Madrid, Verbum, 2004), 35.

En esta dualidad del ser en cuanto creador de la *sculperere* se pueden encontrar los horizontes conceptuales y arquetípicos dados por la tradición simbólica y cultural coparticipes e interactivos en la *Bildung* del *sculptor* en cualquier periodo, aunque en la actualidad está centralizada en las instituciones educativas. En este sentido, encontramos la elación inherente del hombre creador, el cual es espíritu y naturaleza, lo cual plantea la relación no sólo de lo físico y lo ontológico, metafísico e incluso lo teológico. En este aspecto se puede bosquejar la relación con la teoría de la composición tanto apolínea como la dionisiaca, expresada gráficamente por la línea inorgánica recta versus la línea orgánica expresada por la curva. En este aspecto, se aprecia con claridad que incluso en las artes hay una asociación directa a las artes de la luz y la oscuridad como lo entiende el mismo Nietzsche en su primer gran obra. Aquí da prueba de la dualidad en la interpretación de un aspecto poco desarrollado en el constante diálogo de contrastes que constituyen el recorrido de la formación del ser en cuanto creador inscrito dentro de la cultura u horizonte occidental con su *Weltanschauung*, *in illo tempore*:

Para comprender esto nos es preciso, valga la analogía, desmontar piedra a piedra ese primoroso edificio de la *cultura apolínea*, hasta entrever los pilares sobre los que se asientan. Aquí, lo primero que observamos son las majestuosas figuras de los dioses *olímpicos*, erigidas sobre los frontispicios de dicho edificio, cuyas hazañas, representadas en relieves de gran esplendor, adornan sus frisos. En absoluto debe confundirnos el hecho de que la figura de Apolo no descuelle como divinidad singular en medio de las demás, y aparezca privada del derecho de ocupar la posición superior. Del mismo impulso encarnado en Apolo nació ese mundo olímpico; en este sentido es lícito atribuirle la paternidad del mismo. ¿Cuál fue, pues, la enorme necesidad que dio origen a esa sociedad de seres olímpicos?²²⁰

La anterior cita revela la relación dada por las divinidades olímpicas cuyo origen homérico siempre una profunda pregunta sobre el sentido de la necesidad de esa *sociedad de seres olímpicos*, esta visión de Nietzsche es diferente a la de Lledó, dado que este espíritu interpretado por el mismo pensador alemán presenta la relación de los contrarios, pese al antagonismo de escultura versus música como confrontación entre Apolo y Dionisos, por lo que se patenta la importancia de la dualidad racional versus irracionalidad, figuras simbólicas producto tal vez de la fuerte influencia de la cosmovisión oriental con el fundamento de la dualidad complementaria y contrapuesta de *Yin* y *Yang*, de la comprensión dualista de la verdad o Dao. Así contrapone al espíritu apolíneo el espíritu dionisiaco:

El escultor, así como el poeta épico, emparentado con él, quedan absortos ante la pura contemplación de las imágenes. El músico dionisiaco, ajeno a las imágenes, se hace dolor originario y eco originario de este dolor. El genio lírico siente despuntar en su interior, bajo la influencia mística de la enajenación de su individualidad y del estado de fusión, un mundo de imágenes y símbolos cuyo colorido, causalidad y *tempo* son completamente distintos de los del escultor y poeta épico.²²¹

De este modo se encuentra la idealidad de la escultura inscrita dentro del mundo luminoso de la conciencia y la cultura *apolínea*, la cual, si bien es cierto, muestra su *lógos* racionalista también muestra su *lógos* contradictorio en la sensualidad y expresividad transmitida por los escultores. En este caso podemos ilustrar la sobriedad y el temperamento fuerte del maestro Buonarroti, quien concentró la mayor parte de sus fuerzas psíquicas y físicas a la concepción y elaboración de las esculturas; siendo su fuerza dionisiaca, una fuerza dada a su misma pasión y no a narcóticos o ritos ajenos a su espiritualidad y religiosidad. En este aspecto se observa que el escultor en su formación como en su trabajo profesional no requiere de agentes patógenos y externos a su propia naturaleza y potencial creador como espíritu de la cultura apolínea. Desde los orígenes orientales, también se plantea que el hombre es una miniatura del universo o *kósmos* como se ha desarrollado respecto

220 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, Obras vol. I* (Madrid, Gredos, 2014), 33.

221 Nietzsche, *El nacimiento...*, 46.

al sentido originario de *symmetría*, en este caso también se ve reflejado en la proyección del inconsciente individual y colectivo en la conformación espacial y originaria de la geometría, en cuanto parte de las *mathemata* y cuya conformación se constituye y presenta en la sección áurea, donde la naturaleza compositiva también tiene ambos caracteres: el apolíneo y el dionisiaco.

Analizada la relación natural y espiritual del escultor, se puede regresar y finalmente terminar con la revaloración del concepto de *poiesis*, el cual constituye para la presente investigación un concepto nodal en la relación interpretativa y originaria para la comprensión de la *sculptura* y el arte en general. Así tenemos que el concepto de *poiesis* -en tanto dispuesto como creación en relación latente con las *technai* y el *ergón* o el acto de poner en la obra la creación como señala Lledó- confiere desde su *arché* griega una profunda correlación e interacción en la creación en el paso del no-ser al ser en la *creatio ex materia*; lo cual, aunque no sea señalado en dicho desarrollo conceptual, está íntimamente ligado a la constante *Bildung* del *sculptor*, de tal suerte que desarrolla lo siguiente:

En este texto se define al concepto **ποίησις** como una actividad creadora en general. Poesía en este sentido es algo capaz de provocar el paso del no-ser al ser **ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὄν**.

Ποίησις es creación, pero en su sentido más radical y profundo, esto es, en el de la total posición de un ente en la existencia. Todas las operaciones en el campo de las artes, **τέχναι**, son creaciones **ποίησις**, y, por consiguiente, sus artífices, creadores, poetas, ποιηταί. Poesía no se restringe aquí a un campo determinado: en este pasaje hay una valoración de las técnicas; todas ellas son creadoras y, por consiguiente, **ποίησις**. La distinción entre **ἐργασία** y **ποίησις**, que por primera vez aparece en el *Cármides*, está más claramente definida en este pasaje: **ἐργασία** es el acto de poner en obra, de realizar; comporta el sentido concreto de trabajo, de manipulación. Por encima de ello está, pues, la creación, **ποίησις** como concepto ontológico, que no se refiere tanto a los momentos intermedios de producción, cuánto a la simple abstracción comprendida entre los dos términos “no ser”-“ser”. Aquí empieza a funcionar la conceptualización platónica. Desde aquel primer sentido de **ποίησις** en el cual la acción misma se objetivaba, al conformar de una determinada manera la realidad de la que ella misma es ingrediente sustancial, Platón va a realizar la abstracción plena del concepto. Las técnicas son, pues, poesía en cuanto llevan a cabo este paso del no-ser al ser, en cuanto que por su actividad tiene lugar esta creación. Así también en el *Sofista* estos dos momentos tendrán que ser abarcados por un concepto más elevado y general que no puede ser otro que **ποιεῖν**, que indica el acto de traer al ser lo que antes no era, **ὄπερ ἂν μὴ πρότερόν τις ὄν ὕστερον εἰς οὐσίαν αἴη, τὸν μὲν ἄγοντα ποιεῖν, τὸ δὲ ἀγόμενον ποιεσθαί πού φαμεν**. Este es el denominador común de todas las “técnicas”, de ahí que el nombre, bajo el que hay que comprenderlas a todas, sea el de “producción” (**ποιητικὴ τοῖνυν αὐτὰ συγκεφαλαιωσάμνοι προσείπωμεν**).²²²

Ergasia, *poiesis* y *techné* son tres conceptos distintos, los cuales en su conjunto dan la comprensión de la creación y la conformación de la fabricación así como de la concreción de lo espiritual en la obra, en tanto poder afectar al alma *psyché* o a la mente *psique*.

Ahora se puede entender no solo al arte en general sino el *ars sculperre* en su profundidad horizontal, no sólo como técnica sino como espiritualización y poetización, es decir, la escultura en cuanto manifestación del ser y del alma humana, al traer al ser lo que antes no era. En este sentido la relación que se desarrolló al final del capítulo anterior con el aspecto ontológico de la piedra se revaloriza, al tomar más sentido desde los orígenes conceptuales de los griegos, al ser ellos parte del gran cimiento de Occidente y esto tiene su génesis interpretativa e innovadora gracias al mismo Heidegger, quien plantea lo siguiente:

Cristianismo e ilustración moderna de todo tipo han llevado el máximo desorden a la verdad del ente y exigido el olvido del ser del ente. Porque ambos en irreconciliable mezcla comienzan a establecerse como la interpretación planetaria de mundo, el pensar previo en el ser mismo ha sido llevado aquí [ante] su máximo

obstáculo. A pesar de ello decir significa resolver los comienzos, dejar comenzar al comienzo que surge y al que se sumerge cada uno en su “esencia”

Resolver como dejar madurar y al mismo tiempo llevar a cada propia inicialidad.

La resolución es sobre todo el recuerdo del primer comienzo y el prepensar en el otro comienzo. Tarea: presentar el recuerdo por sí a través de una simple interpretación del primer comienzo.

Llevar a cabo el pensar previo por sí a través de un curso hacia el comienzo que va al caos y que propiamente comienza.

El recuerdo reconduce por ούσία — φύσις a lo no dicho de la Ἀλήθεια como ἀρχή.

El prepensar procede hacia el evento del ocaso hacia la despedida.²²³

De este modo, se plantea la singularidad del arché tanto en los planos: físico, metafísico e incluso teológico, las tres dimensiones que el ser puede interpretar para aproximarse a su autoconocimiento y el conocimiento del ser proyectado hacia el mundo y cuya manifestación presentan por vía de la *poiesis* la proyección del ser en el hacer humano de la obra. También encuentra la poética de la creación en la *téchne* del *sculptor* que configuran traer el ser en la *sculperere*. Expresión física y matérico-corporal en un suspiro de eternidad, la proyección de la realidad y la idealidad en formas naturalistas o abstractas cuya conceptualización fue siempre parte de la dualidad racional del *mýthos-lógos* o del sano equilibrio de lo apolíneo-dionisiaco. Con esto se da la unión más profunda en los más grandes maestros del arte de la escultura, entre las tradiciones, la sensibilidad, la idealidad intelectual, el perfeccionamiento físico y técnico unidos por la fuerza vital y la *kunstwollen* que presentaron y seguirán presentando como una auténtica creación de los escultores profundamente comprometidos con el oficio originario de la piedra en tanto *sculperere*, la cual posibilita la posibilidad de conservar un vasto patrimonio material e inmaterial.

Retomando tanto los inicios del presente capítulo y consecuentemente en la concepción con la que se ha empezado este apartado respecto al concepto del *eterno retorno* y la negación tanto de las teorías posmodernas del fin de la escultura y del arte en general -donde se ha demostrado que dicho fin es simplemente un momento del periodo cíclico donde se denota la decadencia de todas las culturas, pueblos o civilizaciones afectadas ya sea por agentes externos o internos necesitando la superación o inflexión de estos mismos para poder crear nuevas formas que puedan conformar una nueva ruptura y a la vez una nueva tradición las cuales siempre van a estar ligadas a sus tradiciones originarias- como parte de este proceso, encontramos que las instituciones también siguen un proceso cíclico, dándose el arché de las primeras escuelas de arte de Occidente, como se ha esbozado a lo largo de esta investigación, la complejidad de la escultura, requirió y requiere una gran complejidad de conocimientos y técnicas e infraestructura que necesitan un alto grado de especialidad y dominio de varios oficios.

Así, Walter Pater se remonta a la primera institución de enseñanza del arte, en su forma más arquetípica, constituyéndose por la relación maestro discípulo; dualidad propia de toda transmisión del conocimiento donde la enseñanza del oficio es fundamental para la renovación de las técnicas y la voluntad de conservar y superar lo antes dado:

Y, finalmente, alrededor del año 576 antes de Cristo, llegamos a la primera auténtica escuela de escultores, el primer ejemplo claro, como parecemos discernir, de un estilo comunicable que refleja e interpreta alguna individualidad real (la doble personalidad, en este caso de dos hermanos) de los maestros que de-

sarrollaron y transmitieron a discípulos que vinieron a adquirirlo desde lugares distantes. A través de ellos fue enraizándose en varios centros, donde los nombres de los maestros se relacionaron con bellas obras en realidad creadas por las manos de sus discípulos. Diponeo y Escilo, estos primeros verdaderos maestros, nacieron en Creta; pero su trabajo se relaciona principalmente con Sición, en esa época el principal asiento del arte griego. “A causa de una injuria recibida”, se dice, “mientras estaban ocupados ahí para fabricar ciertas imágenes sagradas, partieron hacia otro sitio, dejando su trabajo inconcluso; no mucho tiempo después, cayó sobre Sición una grave hambruna. Y entonces el pueblo de Sición interrogó al Apolo Pítico como podrían ser aliviados y se les respondió: ‘cuando Diponeo y Escilo concluyan las imágenes de los dioses’; humildes, los sicionios lo obtuvieron, aunque a un gran precio”. Esta historia, como podremos ver, también ilustra el espíritu de la época. Para su escultura utilizaron el mármol blanco de Paros, siendo canteros de mármol principalmente, aunque trabajaron también el ébano y el marfil, e hicieron uso de la técnica de dorar. “Figuras de madera de cedro, parcialmente incrustadas con oro” — *kendrou zôdia chysô diênthismena* dice Pausanias exquisitamente, describiendo un cierto trabajo de Dontas de Lacedemonia, pupilo de aquellos. Es gracias a eso que finalmente hemos llegado, en definitiva, a la escuela de Diponeo y Escilo.

Austeros y breves como nos pueden parecer algunos detalles, son el testimonio de un activo, vehemente, animado periodo de invenciones y comienzos, en donde el trabajo griego triunfa sobre las primeras dificultades mecánicas rudas que lo acosaron en su empeño de registrar lo que su alma concibió de las formas de un sacerdote o de un atleta vivo a la sazón sobre la tierra, o de los inmortales dioses, entonces ya rara vez vistos sobre ella.²²⁴

La *mecánica*, una embestida a la oposición e interacción de los materiales y la lucha de lo que hoy se conoce como fuerza de gravedad, es una ciencia que desde la antigüedad hasta la actualidad sigue siendo el conocimiento y la naturaleza a la cual hay que adquirir por vía de las técnicas y tradiciones conjuntamente con la ciencia como en sus manifestaciones prácticas del *saber hacer* para *poder hacer*. Así se muestra desde esta milenaria y arquetípica primer escuela de escultura, en su fuente histórica, cómo del *mýthos* se relaciona con lo místico y finalmente con la elaboración objetiva de obras por la constitución cosmogónica y la relación maestro-discípulo. Los conocimientos desarrollados por los maestros tanto científicos, técnicos, poéticos y cosmogónicos conjuntaron la relación tradición-sociedad en una *arché* que hizo posible la vinculación dialéctica entre arte y sociedad, escultor y pueblo, escultor y proceso de creación conjuntamente de una voluntad de creación para llegar a un *ergón* (obra), por vías de la *téchne-poíesis*.

Con estos antecedentes se demuestra que desde toda *arché*, la *Bildung* del escultor está íntimamente vinculada con una trama compleja de factores y elementos de diversa índole, de los cuales varios elementos no son objetivables; mas no quiere decir que sean subjetivos en sí mismos, dado que como se ha visto pertenecen a la relación *mýthos-lógos* sumergidos y embebidos en y por las tradiciones, la historia, el arquetipo y por lo que en el siguiente apartado se comprenderá como *observaciones de primer y segundo grado* (constitución de la modernidad). Así como de una co-construcción por medio de la *Weltanschauung* enmarcada por la capacidad de análisis y el contexto del ser que comprende. Es decir el plano de interpretación es poliforme, aunque no arbitrario, dado que la lógica obedece a la dualidad *mýthos-logos*, como trenzado interpretativo del ser en cuanto ser humano inscrito en una cultura, pleno de sí en sus potenciales sensibilidades intelectuales y de su *téchne-poíesis* para traer el ser al mundo por medio de la expresión pétreo de la *ars sculperre*.

Este proceso supera la temporalidad lineal de la visión moderna de la segunda y tercera Ilustración tecnocientífica, aunque no las deshecha ni las hace a un lado, simplemente *desoculta* esa fuerza inherente al *ser* en cuanto a sus posibilidades inherentes más allá de la industrialización en manos del poder financierista quienes se han infiltrado en las instituciones políticas y culturales por medio de sobornos y corrupción de los funcionarios sin conciencia ni ética en detrimento del grueso

224 Pater, *Los orígenes...*, 75-77.

de la sociedad. A través de la historia siempre ha existido una dialéctica que al perder el equilibrio y después del proceso de desarrollo civilizatorio se llega a una decadencia, como se ha mencionado con antelación. Por lo que hay que recordar que en el arte después del gran Miguel Ángel Buonarroti, los escultores permanecieron en un estado de imitación del maestro florentino, tras no poder superar a quien decían era el primer gran escultor que había superado, por primera vez en la historia, a los clásicos. En este sentido la decadencia había llegado al Renacimiento hasta la llegada de Cellini.

También hay un proceso de olvido el cual requirió e implicó un *Andenke* (recordar) por parte de Cellini a través de la investigación y comprensión de la *téchne*; pero, de igual forma, de los principios mecánicos del material pétreo para poder conocer la lógica de la física y el movimiento de los cuerpos ejecutados y consolidados en la obra concluida. Durante el tiempo-espacio en que permanecieron en un estado de imitación del gran maestro florentino (decadencia en la representación de las artes), tras no poder superar su obra. Así, la decadencia había llegado al final del Renacimiento italiano. Hasta la llegada de Cellini y las problemáticas que se propusieron los escultores manieristas, es como se da un giro a la tradición desarrollada por los renacentistas. Para llegar a este punto, Cellini, da una solución al olvido, el cual también incursionó en el recordar a través de la investigación y comprensión de la *téchne* por vía de la concreción práctica del traer el ser en cuanto obra concreta (*poíesis*). Mediante esta experiencia comprendió los principios mecánicos para poder conocer el *lógos* de las relaciones del hombre con el *desocultar* y dejar de ver el profundo arte de la escultura como un proceso meramente repetitivo.

Respecto a este proceso intelectual de la *téchne-poíesis*, Cellini da cuenta en sus palabras y en el modo de comprender su cosmovisión una vivencia que narra en el tratado más importante que escribió; mostrando así el problema en que se vieron enfrascados ciertos artesanos del bronce al no desarrollar este conocimiento se vieron enfrascados por el precario conocimiento de la repetición de los procesos sin tener un conocimiento intelectual y científico (por decirlo de una manera moderna) de la naturaleza de los materiales. Cellini lo denomina la *verdadera teoría de las artes* (es importante recalcar que esta unión entre la teoría y la praxis artística se ha perdido también en la formación profesional e institucional de las escuelas y por ende este es realmente una teoría de la *sculpere* que hay que re-remember para rescatar la *sculpere* del periodo de decadencia de las artes) y sus procesos, de esta manera dice lo siguiente:

Encontrándome aún en Francia, al servicio del rey Francisco, quería fundir un medio tondo de más de seis brazas de anchura en el que había gran cantidad de figuras mezcladas con animales y otras cosas, y me encontré con el mismo defecto entre mis colaboradores, pese a encontrarse en estas profesiones hombres con la mayor práctica del mundo, porque en esta región, sobre todo en Lutencia, se trabaja más el bronce que en ninguna otra parte; y, sin embargo, cuando tales maestros se apartan un poco de lo que es su práctica habitual, en seguida se sienten perdidos y se desesperan, porque carecen de los fundamentos de la verdadera teoría de las artes. Esto lo pude comprobar con ocasión de un gravísimo accidente casi similar al que he narrado a propósito de mi Perseo, aunque distinto en algunos aspectos, y era cosa que se apartaba de la práctica ordinaria; por ello viendo desaparecer a estos hombres, me quedé sorprendido, no sin gran dolor, y con mi sola animosidad, acompañada de los fundamentos del arte, les ofrecí modos para resucitar a un muerto casi similar al que antes había descrito. Viendo esto, estos viejos maestros bendecían la hora y el día en que me habían conocido y yo, que aprendí de ellos, pero ellos trabajaban mediante una práctica continua y yo había aprendido no sólo esa práctica sino también las reglas; de ello me he servido y con gusto lo enseño.²²⁵

En un mundo donde la legislación de la creación de las diversas artes no estaba aún tomada por grupos externos a los propios gremios, la relación de la ejecución en tanto técnica estaba dada por el creador mismo conforme a las tradiciones gremiales. Con esto encontramos la importancia que tiene conocer la ciencia y la mecánica misma cuyas reglas son necesarias para entender los alcances y posibilidades pero también dar soluciones conforme a las problemáticas que se presenten, por lo que el punto débil de la visión que se encierra en el mero oficio en la mayoría de los artesanos, como la ha enmarcado Cellini, es lo que conduce al fracaso de esos viejos maestros. Retomar este ejemplo muestra la importancia del conocimiento de la técnica y de la ciencia al hacer uso del área de la ingeniería mecánica y la física de los materiales. La narración vivencial que el propio Cellini hace, muestra dos cuestiones importantes, en primer lugar, la relación de la *teoría del arte* en su sentido originario, en donde se comprende que en la actualidad la llamada teoría del arte, sólo remite a una *estetización de las experiencias y del ego subjetivista*, dejando la justificación a agentes externos e institucionales (críticos y curadores) por lo que se ha desvinculado la teoría del arte que se debe generar en los talleres al igual que los procesos de *formación* en la relación maestro-discípulo.

La teoría del arte tiene que estar formulada desde la praxis misma del arte y no como estetización en los objetos sino de la relación más originaria de *téchne-poíesis-arché-ergón*. Por este motivo desde su sentido originario, hasta la fecha el arte de la escultura está constituido por las tradiciones hermanadas también en las ciencias, las técnicas, las ingenierías y la física tanto de los materiales como de los procesos; aunque en este momento el deslinde de la teoría aplicada a la enseñanza de la escultura ha provocado la disolución entre la teoría y la práctica. También la formación del escultor no puede darse meramente por procesos replicados mecánicamente de la racionalidad creadora, por esto la *Bildung* del *sculptor* requiere de una formación integral y que no sean solo de procesos, dado que como señala el mismo Cellini, respecto a los maestros artesanos (profesionales de su época): *ellos trabajaban mediante una práctica continua y yo había aprendido no sólo esa práctica sino también las reglas*.

Esto es parte del intenso proceso de la *Bildung* del escultor desde tiempos antiguos. En la época del México contemporáneo debe rememorarse y en la licenciatura en Artes Visuales no es posible que al egresar se constituya un artista, dado que, como se ha visto, el arte de la *sculpture*, y cualquier arte que requiera tanto oficio como intelecto, sólo es posible después de años de trabajo y desarrollo de múltiples conocimientos que van a hacer posible la constitución personal del estilo; por ende, de un lenguaje propio desarrollado y expresado en las obras mismas. Es importante que este desarrollo se dé con lo técnico-mecánico y los demás procesos que se han revisado. De este modo Schleiermacher (siglos después), hace una crítica muy importante la cual tiene relación con el mismo sentir de Cellini y lo aquí desarrollado. Se suma ahora un aspecto de la voluntad creadora, el aspecto de la capacidad inventiva, de tal forma señala Schleiermacher:

1) Cuando falta la *excitación*, la capacidad de formación arquetípica o la fuerza de invención y la capacidad orgánica se mantienen. No sabemos si esto es posible, porque no hemos encontrado la fuerza de invención independientemente, sino en conexión con la excitación. La excitación no puede faltar del todo; esto sería una *modificación del arte*, en la que faltaría la *inspiración original* y predominaría el talento para la invención y la virtuosidad en la ejecución. Si, además de la excitación, faltara la capacidad de invención, entonces la habilidad orgánica sólo podría adquirirse mecánicamente y tendría que servirse de una dotación inventiva ajena. Esto supondría la *paulatina desaparición del arte en lo mecánico*.

2) Si faltara la *capacidad inventiva*, entonces habría que pensar que la excitación y la habilidad orgánica producen algo carente de arte. En una vida social en la que el arte ha evolucionado, lo carente de arte no se puede mantener, pues se advertiría la ausencia de la fuerza de invención y la excitación se remitiría a una fuerza de invención ajena, que se pondría de manifiesto mediante la propia habilidad orgánica. Tal es la

imitación del arte. Pero si faltara también la habilidad orgánica, entonces no le quedaría a la excitación otra cosa que la parte menor de ambas en forma de deseo que, como sentido artístico o gusto, se aplicaría a las producciones ajenas. *Desaparición de la productividad en la mera receptividad*.²²⁶

La relación entre la visión ilustrada (positivismo) y el romanticismo de cuño alemán, presenta la dualidad entre la extrema racionalidad tecno-evolucionista y su contrapartida espiritual-humanista, lo que establece una radical división entre conservadores y liberales, radicalidad que empezó en la segunda Ilustración respecto al periodo Barroco del arte. En este sentido Schleiermacher, presenta algo que escasamente se encuentra hoy día en los pensadores contemporáneos, es decir la voz del pensador que habla sobre las estructuras inherentes al creador en sus manifestaciones expresivas, técnicas, vitales e intelectuales. Evitando caer en el reduccionismo procesual.

Schleiermacher plantea la delicada vinculación entre la creación y la mera mecanización de la técnica, por lo que en este aspecto se muestra que la *falta de talento para la invención, virtuosidad en la ejecución*, donde la llamada *excitación* es una manifestación de lo que se ha denominado fuerza vital, donde la reducción a la *habilidad orgánica* puede conllevar al ser creador a un reduccionismo mecanicista, el cual se sirve de una *capacidad inventiva ajena* como bien señala Schleiermacher. La *desaparición del arte en lo mecánico* de Schleiermacher, puede remitir por una parte a lo que históricamente se han llamado artes menores, artesanías u artes mecánicas, por otra parte a lo que en el arte se presenta como los seguidores o adeptos a cierto estilo o género fundado por algún artista en su búsqueda personal por otra parte la *capacidad inventiva* presenta esa reminiscencia al ingenio, a la imaginación o fantasía intuitiva, lo cual es un elemento fundamental conjuntamente con la *téchne*, la sensibilidad y la fuerza vital.

Encontramos a Gadamer, dándole nuevamente el valor imprescindible de lo que se ha desarrollado con antelación y que remite a la representación en cuanto capacidad inventiva efectuada por el músico y el artista en general (referente a las artes liberales o Bellas Artes), quienes se constituyen en toda la extensión de la palabra como ciudadanos que crean a partir de la dualidad intelecto-inventación. Esto es por lo que se diferencia entre las artes menores cuyo mayor exponente se presenta bajo la magistral figura del artesano. En este caso el padre de la hermenéutica filosófica desarrolla lo siguiente:

(...) No hay reglas para el uso racional de las reglas, como afirma Kant con razón en su *Crítica del juicio*.

Esto parece expuesto de modo expresivo en el *Fedro* de Platón (268s): el que posea todos los conocimientos médicos y las reglas de conducta, pero no sabe dónde y cuándo aplicarlos, no es un médico. El trágico o el músico que sólo ha aprendido las reglas y los procedimientos generales de su arte, pero no crea con ellos una obra, no es un literato o un músico (280bs). Y también el orador debe de conocer el dónde y cuándo de todas las cosas.²²⁷

Es Kant, señala Gadamer, quien muestra la relación que tiene la razón en su aplicación fundamental de las reglas por lo que remite a la capacidad de reformular todo método o incluso de constituir intuitivamente el uso de la racionalidad para crear nuevas reglas, las cuales también pueden adaptarse a los problemas que confronta el creador. No olvidando que el mismo Kant ponderaba: *No hay duda de que todos nuestros conocimientos comienzan con la experiencia*, como se citó al inicio del presente apartado. Por lo tanto, la dialéctica hace comprensible las interacciones tanto metodológicas como de la multitud de posibilidades que las mismas tradiciones aportan y se recrean tanto en la *Vorstellung* como en la *Darstellung* en un potencial que se transmite de maestro a discípulo.

226 Schleiermacher, *Esté...*, 36.

227 Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método II* (Salamanca, Sígueme, 1992), 298-299.

La relación que expresa el mismo Platón, señalado por Gadamer, muestra que el dominio de los conocimientos en determinada especialización no hace a un músico, un poeta o incluso a un médico, por lo que tanto la ejecución como tal en el caso de los dos primeros sólo refiere a una expresión mecánica y sensible lo que en la actualidad se puede dar el valor del arte de la ejecución o incluso la primacía de señalar a un prodigio en la ejecución. En el tercer caso, donde de nada sirve un amplio conocimiento de las reglas sin saber aplicarlas para poder ser un médico. De este modo, el saber teórico del arte no necesariamente hace especialistas ni mucho menos hace que se comprenda el arte, dado que el vivenciar, el experimentar el arte y poder teorizar a partir del mismo *hacer*, como lo había mostrado ya con gran intensidad el mismísimo Cellini, sólo contrasta la fragilidad del conocimiento moderno respecto de la experiencia de la creación artística y en particular de la misma creación del *sculptor*.

En este sentido, la modernidad con las ideologías alienantes en búsqueda de la maquinación del ser humano, han errado ante el ser de la creación escultórica. Este fenómeno se dio en Europa a comienzos del siglo XX, por vía de las vanguardias. En el siglo XIX, la lucha por el poder geopolítico y de los recursos del mundo se vio completamente enloquecido por las dos potencias hegemónicas desde los albores de la revolución industrial, obviamente por Inglaterra y Francia desde el siglo XVIII. La naciente y unificada Alemania, emergía prácticamente de los feudos medievales, sin embargo, la unificación nacionalista y sus tradiciones son las que unifican el desarrollo espiritual para desarrollar la industria (no hay que olvidar, como se mostró al inicio del capítulo, los aportes de su tradición a la nueva vertiente de la ciencia: la física cuántica que se impulsa e innova a partir del cambio de paradigma que se da en un problema y una actividad artesanal y es en sus procesos “medievales” donde se descubre el fotón o el cuanto atómico).

El periodo actual es de una deshumanización maquinista contra la búsqueda humana de lo espiritual y la reconciliación con la naturaleza, donde el abuso de las potencias industriales y los intereses políticos creados por mafias financieristas han impuesto los totalitarismos antisociales. Así aparecen los fascismos y el nazismo, cuya naturaleza está impregnada incluso en los países que abanderan la democracia. No hay que olvidar que esta imposición empezó desde el siglo XVII y XVIII con Inglaterra y Francia al invadir los continentes de Oceanía, África -ni qué decir de las colonias al norte de América-. Por esta razón el régimen totalitario tiene su origen en la lucha de estas potencias que supuestamente han levantado el estandarte de la paz y la libertad, cometiendo y justificando genocidios de múltiples pueblos y naciones de los cuales nunca se ha levantado una voz que les reclame unánimemente los crímenes de lesa humanidad.

Bajo este contexto internacional surgen las dos posiciones dentro de los perfiles ideológicos del arte como son: los fascistas (representantes de la alienación y cosificación del ser y que enarbolan no sólo la maquinación social sino la destrucción por vía de la guerra) y la otra está constituida por los primitivistas (en dicha visión, se retoma no sólo la *arché* grecolatina, sino la multidimensionalidad y pluriculturalidad en los diferentes países). La primera, se consolida en el futurismo y después de la Segunda Guerra Mundial se traslada al imperialismo estadounidense con la forma del llamado “arte” *pop*, llegando al arte contemporáneo oligárquico y conformado por la plutocracia. La segunda, está encabezada por todas las posturas que buscan en las tradiciones, las culturas primigenias un cobijo para la búsqueda y el encuentro de lo más humano y la desalineación cultural e identitaria. En este sentido, el Romanticismo, como movimiento consecuente de la espiritualidad heredada del pensamiento y expresividad tradicional del Barroco, consecuentemente el expresionismo alemán como la primer vanguardia que tiene esta necesidad y qué es en el cine donde logra mostrar esta contrapartida visionaria.

La cinta *Metrópolis* es una crítica al fascismo y la llamada *estética* de la máquina (una de las manifestaciones que llegan del fascismo cultural), así como a la oligarquía de los poderosos que han fundido el poder político con el poder económico. Es desde esta perspectiva como se ha dado una embestida política e institucional por vía de la *globalización financierista* en la expresión del neoliberalismo que va contra toda identidad cultural: colectiva e individual y por ende contra todas las tradiciones que puedan dar un énfasis a lo nacional a la vez que hace caso omiso a toda crítica contra la alienación y el consumismo rapaz e idolátrico de la industrialización. Por esto los gobiernos que han caído en manos del modelo neoliberal, o en el caso de México neoporfirista, han marcado la tendencia de ir por vía de sus instituciones a denostar e ir eliminando todo rastro de identidad e innovación nacional, con ello sus tradiciones artísticas, por ende, de la formación con bases no sólo históricas de los artistas nacionales. Prueba de ello es el Museo Universitario de Arte Contemporáneo *MUAC* de la UNAM, siendo la FAD la escuela con mayor identidad histórica en la formación de artistas y escultores, ahora se apuesta por “artistas” extranjeros que promueven por vía del *marketing*; siendo una universidad pública se gastan cientos de miles de pesos para traer exposiciones muy costosas tanto para traerlas como en la publicidad que se paga para poderlas promocionar.

En esta lucha entre la industria enajenadora y la consciencia humana se tienen a las ciencias naturales y del espíritu, incluyendo a las humanidades y a la vertiente analítica de los creadores de las artes, comúnmente llamadas tradicionales. En México el muralismo se vio atacado por los movimientos esteticistas, pese a todas las aportaciones a la plástica nacional e internacional; prueba de ello se tiene en el registro de cómo la maquinaria política atacó y encarceló a su mayor exponente José David Alfaro Siqueiros quien en el uso del *mýthos-lógos* dialogó con su voluntad creadora y la *Kunstwollen*, sin que por ello haya caído en un solipsismo cultural o tecnológico; fue el más nutrido de los tres grandes, tanto en su diálogo con los científicos y los movimientos vanguardistas de su época, sumando la crítica social, así como la re dignificación de la identidad nacional sin dejar de estar en dialogo con las propuestas, corrientes y problemáticas extranjeras.

En este sentido se puede comprender que el olvido del ser que ya desarrollaba Heidegger, tiene una gran vinculación con todos los acontecimientos y problemas del mundo en que se inscribió su filosofía, muestra por qué su pensamiento ha tenido tanto impacto desde aquellos días. También conjuntamente y siguiendo su tradición alemana da cuenta del por qué es en este país donde se dan las reflexiones más importantes que han influido hasta nuestros días y la importancia de la *Aletheia* como verdad desocultadora. También se entienden las causas por las que se ha pretendido olvidar y menospreciar a las tradiciones o en el mejor de los casos ponerlas en un pedestal de ornato e inalcanzable como nos lo ha mostrado Salvatore Settis, conjuntamente con las trampas de la descontextualización (analizadas en el capítulo anterior). Asimismo, se parte de la crítica a las vanguardias y al arte llamado contemporáneo por parte de Rastier al localizar el fascismo y la corrupción cultural de varias de las vanguardias que se aplauden hasta la fecha.

Como se ha desarrollado desde el inicio de este apartado, el desocultamiento de las interpretaciones conceptuales nos remiten a la profundidad de la *sculpere* y su profundo valor de arte no se reduce sólo a la *téchne*. Esta no es sólo técnica en el sentido en que lo reducen. Aún el concepto moderno de *primitivo* tiene en autores ya muy reconocidos como Gombrich una revaloración:

«*Primitivismo*» en el arte del siglo XX fue el título de una gran y muy completa exposición organizada en 1984 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y conmemorada en un catálogo en dos voluminosos tomos en folio, con contribuciones de muchos especialistas, que seguramente seguirá siendo la principal obra de referencia sobre el tema.

El organizador y principal autor, William Rubin, era perfectamente consciente del hecho de que la expresión «arte primitivo» se prestaba a críticas por parte de los que veían en esta designación una actitud algo paternalista, sintomática del prejuicio eurocentrista. Sin embargo defendió su elección, ya que no se había propuesto ninguna alternativa válida. Además, los lectores de las páginas precedentes se habrán dado cuenta hace mucho de que el término «primitivo» se ha utilizado sin ningún tono de superioridad, al menos desde finales del siglo XVIII. Rubin plantea la pregunta «¿Qué ocurrió en la evolución del arte moderno, que de repente, en 1906-1907, indujo a los artistas a mostrarse receptivos al arte tribal? Sin duda —continúa— hay más de una respuesta correcta, pero la razón más importante, estoy convencido de ello, tuvo que ver con un cambio fundamental en el carácter de casi todo el arte de vanguardia, que pasó de los estilos basados en la percepción visual a otros basados en la conceptualización»²²⁸.

Reconociendo que estos contrastes deben siempre ser relativos, el autor hace hincapié acertadamente en la concentración de los impresionistas —y desde luego, de Cézanne— en las minucias de la sensación visual. En opinión del autor, «fue Gauguin [...] el que dio el primer paso hacia un arte conceptual y por lo tanto más “sintético”, más “estilizado”», que combinaba el realismo de los impresionistas con «efectos decorativos planos y formas estilizadas», derivadas de «artes no ilusionistas, tan diversas como las pintura y las artes decorativas (populares) egipcias, medievales, persas, peruanas y bretonas [...] y la escultura camboyana, javanesa y polinesia». El autor admite que este cambio de lo perceptivo a lo conceptual ya había sido «apuntado por Manet y reflejado en el “japonismo” que se puso de moda entre 1860 y 1870».²²⁹

Primitivismo es un término usado por la visión moderna e ilustrada para designar a un movimiento artístico, propio de las vanguardias, pero también una revisión a la creación más allá del eurocentrismo, dado que las expresiones plásticas y escultóricas están dadas en todas las culturas a través de todos los tiempos desde los orígenes del ser humano. Tal como en la presente investigación respecto a la escultura, se refiere a esas manifestaciones que aparecieron aun antes de tener las actuales definiciones, sin embargo, han sido parte del espíritu humano, de la *arché* y la fuerza vital. Estas fueron propias de una *téchne* y una *poíesis* que llegan conforme a un *ergón* que en el sentido occidental se consolidaron en la expresión que llega a nosotros como *sculpere*. Por lo tanto, propicia el análisis que ha conducido a la crítica propia de una visión que no ha partido de la creación misma, es decir del creador en su ontología y sus tradiciones.

La investigación de Gombrich pese a las diferencias que se pueden plantear, muestra esa cara de la medalla que presenta la visión y la sensibilidad de un erudito en la historia del arte, sumado a ello la vivencia histórica que ha recorrido. Esto hace posible una mayor comprensión del acontecer histórico, fuera del ensimismamiento del arte como se ha pretendido encasillar a las expresiones del arte desde finales del siglo XIX. Esta característica de la *conciencia histórica* y la propuesta de la *historia efectual* se puede ver con claridad en una pregunta efectuada a Gadamer por Carsten Dutt:

DUTT: «En este punto hay que apelar —como usted escribe— a una mejor comprensión de un pensamiento histórico mal comprendido. «Un pensamiento histórico auténtico debe pensar también su propia historicidad», Consecuentemente la tarea de la hermenéutica filosófica consiste para usted «en mostrar usted en la comprensión misma la realidad de la historia». Usted llama a esto el «historia efectiva» y su tesis dice que «según su esencia la comprensión es un proceso histórico efectivo».

GADAMER: ¡Así es! La conciencia histórica tiene que aprender a comprenderse mejor a sí misma y a reconocer que los esfuerzos hermenéuticos siempre están codeterminados por un factor histórico efectivo. Estamos dentro de tradiciones, las conocemos o no, seamos conscientes de ellas o seamos tan pretenciosos como para creer que comenzamos sin presupuestos: esto no cambia nada con respecto a la efectividad de las tradiciones sobre nosotros y sobre nuestra comprensión.²³⁰

228 Bernard Smith, *Modernism's History: A study in Twentieth Century Art and Ideas* (New Haven y Londres, 1998), 8.

229 Ernst Hans Josef Gombrich, *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente* (Impreso en Hong-Kong, Phaidon, 2003), 201.

230 Hans Georg Gadamer, Carsten Dutt, *En conversación con Hans Georg Gadamer. Hermenéutica, estética, filosofía práctica* (Madrid, Tecnos, 1998), 37-38.

La *historia efectual*, concepto completamente gadameriano, permite entender la importancia del trabajo hermenéutico en el devenir del acontecer y una revisión de la autocomprensión de la misma conciencia histórica que incluye a la conciencia histórica del arte. De tal modo que se puede comprender esta efectividad como efecto de la constante consecuencia y constitución de los previos de las tradiciones conformadoras de comprensión de la realidad. Por lo que la defensa de las tradiciones está dada por la *historia efectual*, no como una argumentación discursiva sino por la forma misma de la consecuencia interpretativa en tanto estructura universal, al comprender que la denostación de las tradiciones, no sólo recae en la pérdida de identidad y de revisión histórica, sino que conlleva a la actual pérdida de la comprensión de ser, de la cultura, las instituciones y de todas las estructuras que componen como lo llaman en la teoría de sistemas los entornos y sistemas. Aunque la *efectualidad* hermenéutica no se reduce a un estructuralismo abstracto, sino que abarca la complejidad de todo lo interpretativo lo cual puede ir desde lo metafísico, lo ontológico como a lo *existenciario*, a diferencia de las vertientes enraizadas en la semiótica.

En este aspecto, la relación dialéctica entre los planteamientos de Gombrich y la *Bildung* del escultor se da con la relación que ha tenido la influencia del arte *primitivista*, la cual se justifica, pero cuya connotación pese a la postura de Gombrich no deja de ser hasta la fecha negativa, por lo tanto, la propuesta nominativa que es más apropiada es la de llamar a las obras de las culturas primigenias como *originarias* en cuanto *arché* en el sentido discursivo tanto del *mýthos-lógos* desarrollado en la presente investigación. De este modo no sólo sería una conceptualización genérica a toda obra ajena a las creaciones grecolatinas y judeo-cristianas del pensamiento occidental, sino que estas últimas están epistemológicamente coligadas a estas, dejando de lado la idea de un eurocentrismo, por la comprensión del carácter arquetípico. Así se aprecia claramente alrededor de este capítulo la importancia del *mýthos* es decir del *trenzar* las relaciones culturales y patrimoniales con valoraciones universales y vinculativos, sin hacer más o menos los diferentes patrimonios artísticos y culturales objetivables en las obras que llegan y con las que entramos en diálogo directo y las cuales pueden venir de diferentes latitudes del mundo así como de múltiples periodos de la humanidad.

El diálogo que permite conocer más sobre ese misterio llamado creación en cuanto *Vorstellung* y *Darstellung* hilado por el comprender cosmogónico desde la efectualidad histórica, no sólo por el contexto cultural por vía del devenir y la constante revisión y conformación de los ciudadanos que viven en comunidad, abren los horizontes de la comprensión conformadas desde tradiciones propias y externas (materiales o inmateriales incluyendo la heredada por los maestros de las escuelas de artes). En este aspecto y retomando la revisión eurocéntrica donde la perspectiva del neoporfirismo ha promovido en México los modelos impuestos desde el extranjero como la ruta a seguir disociando la cercanía del arte a la sociedad y la reduce a un grupo selecto como en la actualidad se ha inscrito todo el *hamparte* institucional, ya sean por galerías, de los premios o incluso algunos museos.

También es preciso revalorar nuestras propias tradiciones y culturas que han influido a diversos países, como el caso del *Chac mool* de la cultura Tolteca y cuya migración hizo que llegara a las culturas mayas, no obstante, sólo ha sido revalorada en el México moderno hasta que fue retomada por el escultor inglés Henry Moore. Mostrando de manera sucinta la gran riqueza cultural de esta historia efectual pero también la falta de conciencia histórica en el arte nacional. En este aspecto es importante revalorar estas tradiciones que en Europa durante el surrealismo el mismo Bretón decía que México era el país más surrealista, denominación propia de su contexto, más no es propia para nuestro contexto, dado que México no tiene una cultura surrealista sino que esta está dotada de una pluralidad multiétnica y cosmogónica con un pensamiento profundo milenario, muy diferente a las naciones superficiales, industriales y maquinistas de la cultura pop.

Es en este punto donde la escultura hace presencia y revitaliza su trasfondo desocultado, pese a todas las presiones y mecánicas neoliberales que buscan desaparecer las tradiciones humanistas y locales. En este aspecto se aprecia como aun antropólogos han fundamentado el peso mismo de la escultura en sus vertientes tradicionales de tal modo que el campo de la teoría del arte también debe abrir sus directrices y campos semánticos del conocimiento como lo muestra el mismo Gombrich en la siguiente cita textual:

Pero ¿tenía Boas derecho a generalizar a partir del ejemplo utilizado, para llegar a la conclusión de que la capacidad de mimesis estaba siempre al alcance de la mano si se la necesitaba? Es una cuestión que a mí me interesa, porque en *Arte e ilusión* argumenté lo contrario, asegurando que aunque existiera la intención, la habilidad mimética nunca se desarrollaba de la noche a la mañana, sino que tendía a progresar a lo largo de varias generaciones.

Pero la habilidad de la que yo hablaba era la de dibujar o pintar en una superficie plana; debería de haber recordado que el medio de la escultura es diferente. Existen muchos ejemplos que dan testimonio de esta habilidad, como las «cabezas de reserva» de las antiguas esculturas egipcias...o las cabezas de bronce de Ife, que pueden figurar junto a los logros más realistas de la escultura occidental. Sin embargo, hemos acabado por darnos cuenta de que toda habilidad hay que adquirirla a base de años de aprendizaje, y sería de tontos ver la mejora de la destreza manual como resultado de la evolución humana. Los evolucionistas del siglo XIX se equivocaron por completo al equiparar el desarrollo de la habilidad mimética con el desarrollo mental, una ecuación que confunde la cuestión, en lugar de esclarecerla.

El hecho de que hayamos aprendido a construir aparatos voladores que vencen a la gravedad demuestra sin duda alguna que la tecnología ha hecho progresos que superan ampliamente los sueños más atrevidos de las épocas anteriores. Pero este indudable logro ¿es resultado de nuestra superior inteligencia? Aquí Boas tenía toda la razón al decir que «el comportamiento de cualquiera [...] está determinado por el material tradicional que maneja». Enséñale a la gente a manejar una regla de cálculo o un ordenador y crearán artefactos que están fuera del alcance de los que carecen de esos instrumentos, Ahora, estas observaciones pueden parecer una perogrullada, pero hay que insistir en ellas para evitar un malentendido que puede nublar las discusiones sobre el arte primitivo, y cuya consecuencia más visible ha sido la proposición de este término.²³¹

De este modo, se puede comprobar con claridad como el maestro Gombrich, después de mucho tiempo de trabajo e investigación puede hacer correcciones a sus propios planteamientos, anteriormente expuestos; alejándose de la visión evolucionista y acercándose mucho más al vitalismos anti evolucionista, el último Gombrich en conexión a su área del conocimiento, al reflexionar y tomar planteamientos como el de Boas, acompañado de su propio devenir con el que pudo atestiguar el misterio que ha sido la creación a través de las culturas, pueblos y civilizaciones que no están dentro de la cosmovisión de la Modernidad. También resulta importante la inflexión que hace referente al desarrollo e importancia que da a la *Bildung* del escultor. En este caso coloca en un lugar muy disímil de los hacedores de meras formas bidimensionales y no es para menos, ya desde su *Historia del arte*, Gombrich plantea que mientras en el medievo se había perdido la tradición pictórica del periodo clásico, la tradición de la escultura, así como sus ramas que la constituyen como el modelado y los diversos oficios colaterales, fueron legados y transmitidos completamente como tradición a través del mundo cristiano, llegando así hasta el Renacimiento a diferencia de las otras artes que no pudieron trascender salvo en los siglos recientes con el descubrimiento arqueológico de Pompeya y Herculano.

También, nos lleva a reflexionar sobre la mente humana y sus potencialidades, ya que estos están dados también dependiendo de las herramientas con que sean instruidos y formados culturalmente. En este caso, puede ser cierto en parte, porque con menos instrumentos modernos y

231 Gombrich, *La preferencia...*, 271.

tecnológicos las culturas china, maya y azteca lograron hacer avances que ni siquiera las culturas europeas lograron desarrollar en sus equivalentes periodos. La apertura a la diversidad de cosmogonías se da por primera vez en tiempos recientes permitiendo, como se ha visto en Gombrich, la apertura del horizonte de interpretación de Occidente sobre la *arché* y los *mýthos-lógos* en tanto *Weltanschauung* de otros pueblos, por lo que se logra hermenéuticamente la apertura a la otredad.

En éste sentido, vemos que mientras los europeos y los estadounidenses anglosajones han perdido sus raíces, teniendo que adoptar las vertiente grecolatinas (es decir no reconocen sus pueblos tribales originarios o al menos no forma parte de su estandarte), clasificando todas la expresiones ajenas a esta visión como primitivas, o en el caso de México con la denominación de Bretón, lo cual no es más que la forma de asimilar desde los ojos de lo que denominarían algunos un *outsider*, la complejidad de la cultura mexicana. Sin embargo, ¿cuál es el valor de nuestro arte? ¿Es primitivista o nuestra cultura es en extremos surrealista? En sentido lato, no podría ser ninguna de las dos, simplemente es una cultura viva, cuya identidad está constituida por varios localismos y aculturaciones como todo pueblo vivo; aunque por las diferencias y mezclas puede parecer extraña, pese a la llamada occidentalización. En oposición al mentado eurocentrismo, cabe el diálogo con la vertiente occidental mexicana, diálogo que ha sido fecundo en el arte y en la identidad nacional dando como resultado el Muralismo y el Mexicanismo.

En este sentido y ya para apuntalar el fin de este apartado, la circularidad cultural e institucional muestra la relación de la *Bildung* del escultor y su complejo entramado. No podemos negar la fuerte influencia de lo que se concibe como escultura mesoamericana, ni la influencia de esta en el periodo novohispano con el aporte indígena en la escultura (en particular Tequitqui, lo cual es parte del *patrimonio cultural material*). Tampoco se puede negar el valor que ha tenido la Academia (a nivel nacional y en todo el continente americano), como institución promotora y formadora de artistas que han creado gran parte de nuestro patrimonio artístico, el cual ha contribuido a la cultura y al arte a nivel internacional. En este sentido las tradiciones que han llegado y emanado de esta no pueden negarse ni menospreciarse, menos en el caso de la escultura, área que dio fundamento tanto a los albores de la Academia de San Carlos; centurias después dio origen a la Esmeralda del INBA, desde aquellos albores lejanos y casi olvidados en las últimas décadas: su genesis en los talleres libres de talla en piedra.

En este proceso histórico y vital el arte de la escultura ha tenido grandes representantes prácticamente olvidados en las lecciones tanto de historia como de teoría del arte, como son: Ignacio Asúnsolo, Manuel Centurión, José María Fernández Urbina, Guillermo Ruiz, Juan Olaguibel, Carlos Bracho, Guillermo Toussaint, Federico Canessi, Armando Quezada Medrano, José L. Ruíz, Mardonio Magaña, Luis Ortiz Monasterios, Juan Cruz, Francisco Marín, Tomas Chaves Morado, Miguel Miramontes Carmona, Francisco Zuñiga, Geles Barrera, Jorge Tovar, Alberto de la Vega, Humberto Peraza, Augusto Escobedo, Feliciano Bejar, etc. Así es como después de tantas generaciones la escultura ha tenido grandes exponentes, pero prácticamente olvidados en los programas de enseñanza básica, media y superior. En este aspecto es de interés personal, pero no sin motivo, citar una reseña sobre uno de los escultores más completos que ha tenido tanto la Academia de San Carlos en la obras de pequeño, mediano, gran formato y monumental; así como su incalculables aportes a los estudiantes que tomaron su cátedra y embebieron de su conocimiento, sensibilidad, voluntad creadora e intelecto al impartir la cátedra-taller como docente de la Academia de San Carlos, en este caso el Maestro Ignacio Asúnsolo, de quien se ha encontrado una fuente bibliográfica que narra *grosso modo* su trayectoria:

Es uno de los iniciadores del movimiento escultórico, vinculado sin disolución posible a la Revolución Mexicana; su obra y su influencia en este sentido desde 1920, equivalen a la de Orozco, Rivera y Siqueiros en el orden pictórico.

Nació en una hacienda de Parral, Durango, en 1890 y fue hijo de grandes terratenientes. Por eso es tanto más extraño que se haya rebelado contra su ambiente, primero dedicándose desde muy joven a un oficio que la burguesía de la época consideraba impropio, y luego entrando al movimiento revolucionario que iba a tener por resultado la liquidación de su propia clase social.

Asúnsolo, abrazó la causa de Madero desde que era estudiante en la escuela de San Carlos en 1910 y poco después fue a incorporarse como soldado en la División del Norte, de Pancho Villa. Inacabable es el anecdotario de su vida durante los ocho años siguientes; el contacto con el pueblo en armas y con la cercana muerte dejan en él un sentido estético y una afiliación ideológica que en el futuro van a regir su obra y su vida.

Pensionado por el gobierno, fue a estudiar a España y Francia. Allá comparte sueños y experiencias con el fuerte núcleo de artistas iberoamericanos, y principalmente sus compatriotas, que bebían ávidamente en las fuentes de las artes clásicas modernas. Las mayores influencias que entonces recibió, las de Despiau y Maillol, se advierten en su obra sucesiva, pese al desarrollo de su personalidad propia.

Apenas Asúnsolo regresó a México en 1921, José Vasconcelos le encomendó las primeras estatuas. Fueron las de Justo Sierra, Amado Nervo, Sor Juna Inés de la Cruz y Rubén Darío en la Secretaría de Educación, donde Rivera pintaba al mismo tiempo sus más esplendidos murales. Como escultor de obras conmemorativas y cívicas ya no iba a tener reposo; en los veinte años siguientes trabajó la estatua de Gabriela Mistral, la dedicación a la patria en el Castillo de Chapultepec, la del héroe de Nacozari en Sonora, la de los fundadores del Instituto Científico y literario del Estado de México, la tumba de Obregón, una familia proletaria y el monumento al Trabajo, en la capital, e incontables tallas y fundiciones en otras partes de la República. Todavía después de 1940 ejecuta once monumentos más, entre ellos los dedicados a la madre en Monterrey y Chihuahua, y las estatuas ecuestres de los generales Villa y Zapata.

Tanto o más importante que su obra monumental, y desde luego más numerosa, es su pequeña estatuaria. Se extiende desde las primeras realizaciones que como *Desolación*, *Soldadera* y *La cola*, le inspiró el drama del pueblo en armas, hasta los torsos y los bustos en que ha retratado a infinidad de sus contemporáneos. A este género pertenecen los trabajos en los cuales ha satisfecho más íntimamente sus preocupaciones estéticas; recordemos, a propósito, “El buscador de ilusiones” y sobre todo “el cuentaestrellas”, su obra maestra, síntesis del clasicismo egipcio que concibió los escribas, del clasicismo precolombino que concibió las hieráticas figuras sedentes ensimismadas en el más allá, y el clasicismo griego que perseguía la divinización del hombre a través de la perfección.

El único cambio renovador de la obra de Asúnsolo es el de sus “bocetos” de los últimos tres o cuatro años. Todos son de figuras humanas, estrictamente anatómicas, con la superficie tratada a grandes parches y con relieves contrastados, para que en ella juegue el claroscuro. Este enfoque es visiblemente rodinesco; es decir anterior a Maillol, abogado del retorno a la superficie lisa para que la escultura dependiese exclusivamente de sus tensiones y de sus volúmenes antidecorativos.

Asúnsolo es un artista apegado a las reglas del clasicismo en la forma, y a los sentimientos del romanticismo en la temática. La innovación que introdujo en México fue aplicar ese criterio estético a la exaltación segura y sincera de hechos y de figuras locales. En su obra se aúna la ejemplificación cívica y revolucionaria para el pueblo, a la dignidad de la realización. Estas medidas imperan aún sobre sus trabajos menores, los retratos en busto de los más diversos tipos humanos y las estatuillas de ambiente familiar, lírica sí, pero nunca blandas ni sentimentales.

Desde su cátedra en la escuela de San Carlos o desde su taller, Ignacio Asúnsolo ha ejercido una poderosa influencia en casi todos los escultores mexicanos, inclusive en aquellos que después de aprender con él la artesanía, el oficio y el rigor académico, se han apartado hacia escuelas y experimentos más modernos.²³²

Asúnsolo, el gran escultor de la Academia de San Carlos, con una vasta experiencia y un compromiso inigualable con la escultura y la sociedad, no es para menos, tomando en cuenta desde la reseña, que pese a venir de una familia de terratenientes y acomodada él eligió la escultura pese a ser vista con menosprecio por la clase de la que procedía. Otro aspecto que no se ve en casi ninguno de los artistas de la época, es que realmente tenía bien planteados y enraizados sus ideales revolucionarios y al mismo tiempo poseía una construcción formal con una identidad nacional propia. Este gran escultor fue al frente de batalla y no meramente habló o idealizó la revolución mexicana como hicieron varios artistas de su época. En este sentido, la fuerza, el carácter y el temperamento que imprimió a sus obras postrevolucionarias muestran la convicción, expresividad y carácter de sus vivencias así mismo contribuyó con la conformación y creación de una *Weltanschauung* nacional. Con esto se plantea que es a través de este periodo histórico en que vivió profundamente desde los campos de batalla, con la muerte y la incertidumbre existencial, pero con fuertes convicciones por un mejor futuro para el país.

Es a partir de estas vivencias como va a ir enraizando su *Vorstellung* constituyendo los cimientos de la nueva representación alejándose de las modas afrancesadas del periodo porfirista, creando toda una nueva escuela inexistente con antelación y completamente innovadora como propositiva en la escultura mexicana, abriéndose paso en el panorama internacional. En este aspecto, se ve claramente la ruptura nacionalista y muerte a la imposición previa de las instituciones prerrevolucionarias del porfirismo conservador. Es en este periodo en que se describe la escisión de la escultura, a favor de obras identitarias y con narrativas locales e históricas que dieron origen dentro de la Academia de San Carlos a una nueva *arché* dentro de las expresiones del siglo XX y con ello se demostró que el arte y los escultores mexicanos podían dialogar a la par con los artistas y vertientes internacionales, sin por ello volverse sumisos a lo que dictaran las potencias extranjeras en materia académica y de las propuestas de la escultura, pero también liberó a los artistas de las mafias internacionales de las modas comerciales del naciente “mercado del arte” y lo acercó a su comunidad.

Esto se dio debido a los cambios sociales y a la fuerte necesidad de una identidad nacional propia, donde la escultura no dejaba de ser una gran manifestación que representaba la cosmogonía y las tradiciones de una comunidad, a diferencia del hampartismo neoliberal que considera al arte objeto, la instalación o el accionismo dentro de la escultura, cuando desde sus orígenes como sus medios y fines son completamente ajenos a la tradición y esencia de la escultura misma. El *lógos* empleado por las instituciones corrompidas por los intereses extranjeros y globalistas.

Asúnsolo ha legado no sólo grandes y magníficas obras como patrimonio material en todas sus obras y su conocimiento, también ha podido ser legado aunque casi sepultado, por las vertientes neoporfiristas enraizadas desde las políticas culturales conservadoras. De aquí se abre un gran abismo conceptual en las instituciones académicas y del arte en general acerca de ¿qué es el arte y qué es la escultura? Esto debido a que legitimar lo ilegítimo a partir del *lógos* racional e institucional corrompido, lleva muchas veces a ver arte en la reducción visceral de la estetización o de las modas del mercado y de pseudo especialistas que son contratados por los intereses de grupos como se ha desarrollado desde el inicio de la investigación hasta el siguiente apartado de este mismo capítulo, haciendo evidente la actualidad que tiene en pleno siglo XXI la obra de Hans Christian Andersen, *el traje nuevo del emperador*, se presente como un hecho tangible y muestra incluso aquello que los darwinistas negaban, la posibilidad de la *involución* que en términos de física y de las culturas originarias observaban como parte del cíclico *eterno retorno*, en este caso el periodo de decadencia (como ya se ha analizado en el presente apartado y que en este recorrido se ha confirmado dicha tesis y sus actuales consecuencias institucionales).

Por tanto se plantea el cuestionamiento del motivo por el cual no existan cátedras de ética en los planes de estudio de las licenciaturas de Artes Visuales y que las materias teóricas caigan cada vez en el solipsismo de justificar el denominado arte contemporáneo o simplemente por ser una *moda global* y no haya una crítica ni análisis de las políticas tanto culturales como artísticas; pero sí un constante ataque ideológico y conceptual de sepultar todo lo que tenga una trascendencia histórica y cultural de las tradiciones locales así como de la vinculación que éstas tienen con la sociedad. Más allá de la industria cultural planteada por Adorno y Horkheimer y que alcanza su manifestación con Bourdieu como estetización industrial y que muestra no la occidentalización sino más bien la asimilación a la cultura de plástico estadounidense del úsese y deséchese, mientras esto implique grandes ganancias a un grupo de empresarios, banqueros y políticos globalistas. Para abrir un poco más la mira sobre la tragedia que ha dejado esta rapaz ideología tecnocrática y financierista debemos preguntar ¿qué escultores han legado en las últimas 40 generaciones a partir de la ruptura y de estos cuáles son las propuestas que desarrollan fuera de la academia y que exponen los docentes que hablan de los proyectos contemporáneos (si es que los hay sin ser profesores en el confort burocrático y asalariado)?

En el arte no sólo se enseña la técnica, sino que se transmiten las voluntades, experiencias y visiones del mundo, es así como va pasando la estafeta de generación en generación de las vitales tradiciones. Dicha transmisión no se puede dar sólo con la enseñanza académica, por ello la presencia de Asúnsolo en la Academia de San Carlos permitió estimular y transmitir la *Kunstwollen* como expresión de su época y de su fuerza vital; pero además con la interacción de este maestro, sus encargos y obras de gran formato y monumental, permitió que muchos alumnos y egresados pudieran tener una experiencia inigualable al ser sus ayudantes y acercarse a la realidad laboral de un artista de gran calibre. Así es como la enseñanza de la escultura está implícitamente relacionada con el taller en su forma académica, pero también con el taller de producción del escultor o de los artesanos que colaboran con el maestro escultor. De tal forma Asúnsolo, transmitía su conocimiento, tanto experiencial como de la naturaleza (física y cosmogónica), en conjunción de los procesos y principios tradicionales que iba perfeccionando y cambiando por la vitalidad experiencial.

En este sentido, se puede ver con claridad que el valor de la *Bildung* no se reduce a la visión hegemónica sino que tiene su naturaleza humanista e identitaria, donde se suman las tradiciones histórica, ontológica y los procesos contextuales y vivenciales de cada ciudadano en vías de la profesionalización. También en este sentido, la formación del escultor como se ha desarrollado hasta el momento, no sólo se reduce a la técnica, más sin *téchne-poíesis*, materiales que corporeicen un proceso histórico-cultural y tradiciones, todos estos vinculados a la *arché*. Sin esta complejidad que envuelven el tema en cuestión no sólo no se puede hablar sólo de escultura sino de *Bildung*, es por este motivo que el concepto de *sculptor* y su proceso creador como *sculperre* es un acontecer de *traer al ser lo que antes no era*.

Con la presentación de la complejidad de campos que constituye la *sculperre* es cuanto *creatio ex materia*, aunque siempre va a tener un aspecto en ese vaivén, de lo inexistente y el caos una *creatio ex nihilo*. Por otra parte, la escultura, por la conformación histórica y conceptual dentro del horizonte de comprensión, tiene bastantes procesos culturales, que en occidente tiene su génesis en la cultura helénica (complejidad que se ha recorrido a partir de estos dos capítulos), no se reduce a los procesos técnicos como ya se mencionó, sino que se co-construye en su conjunto a la multiplicidad de elementos que lo conforman. Sobre esto el *das selben* heideggeriano ha dado una gran aportación y con Gadamer el concepto de la *simultaneidad*, es posible comprender el concepto de *sculptura*, debido no sólo a partir de varios procesos, sino que se constituye por la multiplicidad de tradiciones

y conceptos que están íntimamente vinculados a la comunidad y no solo a los intelectuales como pretende justificarse el hampartismos. Así Gadamer desarrolla lo siguiente:

Porque debemos reconocer que el mundo de las tradiciones artísticas, la magnífica simultaneidad que el arte nos proporciona con tantos mundos humanos, es algo más que un mero objeto que se toma o se deja libremente. ¿No sucede en realidad que eso que nos ha cautivado como obra de arte no nos deja ya la libertad de distanciarlo de nosotros y aceptarlo o rechazarlo desde nosotros mismos?; y ¿no es cierto que estos productos artísticos que recorren los milenios no tuvieron como finalidad esa aceptación o rechazo estético? El artista de las culturas de signo religioso ha creado siempre, en el pasado, su obra de arte con la intención de que lo creado por él sea aceptado por lo que dice y representa, y de que pertenezca al mundo donde conviven los seres humanos. La conciencia artística, la conciencia estética, es siempre una conciencia secundaria. Es secundaria frente a la pretensión de verdad inmediata que se desprende de la obra de arte. Así, el juzgar algo en referencia a su calidad estética constituye un extrañamiento de algo que nos afecta mucho más íntimamente. Ese extrañamiento en el juicio estético se produce cuando alguien se ha sustraído, cuando no atiende al requerimiento inmediato de aquello que lo posee. [...] Hace alrededor de treinta años se planteó en falso el problema aquí subyacente, cuando la política del arte nacionalsocialista intentó criticar sesgadamente, y para sus propios objetivos políticos, el formalismo de una cultura estética pura con sus ideas al arte ligado al pueblo, una expresión que con todas sus tergiversaciones apunta a algo real. Toda auténtica creación artística tiene asignada su comunidad correspondiente, y tal comunidad es algo diferente a la sociedad cultivada que es informada y amedrentada a la par por la crítica de arte.²³³

Ciertamente, la elaboración de las obras de escultura es muy compleja desde su *Vorstellung* hasta su *Darstellung*, es decir desde la concepción del escultor hasta su conformación objetiva. En este sentido, podemos apreciar como Luna Arroyo, en la reseña que hace de Asúnsolo -en particular sobre las características de su obra- no cae en el terreno común y denominativo de la estetización conceptual, siendo que un escultor en lo que menos piensa es en si es estética o no tal propuesta o si cumple con valores de determinada moda. Más bien los problemas con los que trata un escultor, se refieren al sentido de la propuesta, a factores técnicos e incluso de las aportaciones y avances de su propio desarrollo o estilo. En este caso se aprecia con claridad, lo que señala Gadamer al final de la cita, porque Asúnsolo tuvo una obra cuyo interés puso gran énfasis en la obra monumental, en el espacio público, como reflejo de un sentido social, más esto no excluyó que su creación fuera meramente en la escultura porque también la proyección complementaria se sumó a su compromiso social que estuvo dado en la enseñanza y la transmisión de estos procesos como maestro y docente de escultura.

La simultaneidad planteada por Gadamer hace ver que al constituirse y emanarse de sí, se da una interacción vital que conforman el concepto y la naturaleza de la escultura. De este modo es como se vuelve comprensible y vinculativo todo el desarrollo que se ha planteado en este apartado. Así también ha sido la complejidad de la simultaneidad conceptual, histórica y tradicional lo que de manera efectiva hace posible el concepto y la comprensión de la escultura en su totalidad y su actualización vital.

Por último, la creación escultórica, como se ha propuesto con antelación, no pretende solo reducirse a las relaciones originarias, más bien se ha mostrado que en estas desde la *arché* del ser se vuelve cíclica y es en este efecto como también la voluntad de creación tiene gran influencia en el desarrollo social, cultural y artístico por vía de la *Bildung*; ésta a su vez nos presenta dos aspectos temporales: la imaginación o fantasía y la intuición, las cuales están íntimamente conectadas en toda creación ya sea como investigación científica de las ciencias naturales, las ciencias del espíritu o del arte mismo. Ya que todas son expresión y manifestación tanto de la búsqueda como de la presencia del ser humano en cuanto existente en un mundo interno-externo, *mýthos-lógos*, razón-revolución,

yin y yang, espíritu-naturaleza. En este aspecto aún los científicos tienen una fuerte intuición para desarrollar la ciencia, y la supuesta objetividad pasa a segundo o tercer plano al momento de estar en el proceso de concepción de la realidad, así como en la formulación y planteamiento de teorías o ideas que explican los fenómenos o incluso al plantear los experimentos. Tal es el caso dado por ejemplo en el mítico acontecimiento de cómo Newton, concibió por primera vez la existencia de una fuerza invisible al caerle en la cabeza, una manzana, de donde intuyó consecuentemente que esta fuerza invisible era la llamada fuerza de gravedad. De este modo encontramos muchos ejemplos, donde la objetividad es superada por la intuición y la fantasía, las cuales son fundamentales en toda creación humana y su inherente desarrollo en el devenir de cada plano histórico. Esta competencia es lo que ha hecho destacar a todos los grandes creadores de estas tres áreas, las cuales llegan a tocarse o incluso a fusionarse, dependiendo del periodo histórico, del contexto y de las circunstancias co-ligadas. Así tenemos el ejemplo narrado por Born sobre la sorprendente capacidad de intuición de Einstein:

«Tenía una habilidad especial para descubrir el significado que había de hechos insignificantes y familiares que escapaban a cualquier otra persona -recordaba su amigo y colega físico teórico Max Born-. No fueron sus habilidades matemáticas las que lo distinguieron de todos nosotros, sino su misteriosa intuición sobre el funcionamiento de la naturaleza.» Einstein sabía que carecía de conocimiento matemático necesario para diferenciar lo básico «de la erudición más o menos prescindible». Pero su olfato era, en lo que respecta a la física insuperable. En este sentido, decía «Aprendí a oler lo fundamental y a soslayar todo lo demás, es decir, la multitud de cosas que suelen llenar la mente y desviarla de lo esencial».²³⁴

Es incuestionable que en la plena concentración de la creación uno está en diversos planos: en el físico, tiempo-espacio, el pensamiento, psicomotriz, perceptivo, intuitivo, cosmogónico y de la *Aisthesis* (sensibilidad); por lo que la creación de la *sculptere*, también requiere una complejidad constitutiva al *estar siendo* la obra. De tal forma que en la complejidad técnico-conceptual-intuitiva-tradicional se presenta una serie de acontecimientos, en donde, si bien es cierto, dos cuerpos no pueden estar en este plano dimensional en el mismo espacio tiempo, sí ocurren e interactúan procesos, fenómenos y conceptos en su multiplicidad creadora, como se ha analizado ya con el concepto y el verbo de *poiéo*. Es por este motivo que las relaciones en la creación de la *sculptere* son sumamente complejas desde su sentido originario y a diferencia del planteamiento moderno de reducir todo lo que esté fuera de la modernidad ilustrada a meras mitologías (en el sentido peyorativo en que fue destituido dentro de la cultura) o culturas primitivas, para caer en ese ego moderno desvinculado de la otredad, cuya visión radical en la tercera Ilustración y en su vertiente posmoderna hedonista plantea un futuro fatalista o un laberinto sin salida tanto capitalista-consumista-financierista como tecnocrático-maquinista-cientificista. Por esto las tradiciones en su conjunto remiten a esa profundidad que a cada olvido impuesto o histórico pueden conducir en su extremo radical en cada periodo civilizatorio al fin de los tiempos, en el periodo de decadencia del arte, sólo el *Andenken* (rememorar) plantea la posibilidad de revitalizar el horizonte del ser y, por ende, de la creación para sobrepasar la decadencia.

La revitalización cultural y del arte (principalmente de la escultura) están dados por esta simultaneidad, pero esto es logrado en gran medida por la rememoración a través de las tradiciones que no sólo son históricas, en el sentido textual y enciclopédico de las fuentes, sino que también son vitales y espirituales, por lo tanto psíquica en conexión con la *psiché* -del alma o de lo que se denomina también del espíritu- cuya manifestación se expresa por medio del discurso *mýthos-lógos* o de lo que en el psicoanálisis se denomina el inconsciente tanto colectivo como individual. Esta dualidad está dada entre materia y espíritu, mente y cuerpo o lo que también en Oriente se denomina vías de

cultivación de naturaleza y vida. En la filosofía occidental y dentro del idealismo alemán por vía de Hegel se hace referencia al espíritu como razón, tal como se encuentra en su Fenomenología del espíritu, al señalar:

El espíritu en tanto que eleva la verdad la certeza de ser toda realidad [*Realität*] y es consciente de sí misma como de su mundo y del mundo como sí misma. El devenir del espíritu, era presentado por el movimiento inmediatamente anterior, en el que el objeto de la conciencia, la pura categoría, se elevaba al concepto de la razón. En la razón *observadora*, esta pura unidad del yo y del *ser*, del *ser para sí* y del *ser en sí*, se determina como el *en sí*, o como *ser*, y la consecuencia de la razón *encuentra*. Pero la verdad del observar es más bien superación de este instinto de encontrar inmediato, de este *ser allí* carente de conciencia de dicha verdad.²³⁵

Así, tenemos una revaloración del sentido del espíritu y su conexión con la razón y el valor del *en sí* y del *para sí mismo*, más es en la *obra de arte espiritual*, donde se encuentra la relación de los pueblos con la valoración como lenguaje, intuición y precisamente como construcción de una identidad nacional tal como lo ha legado la vida y obra del maestro Ignacio Asúnsolo. De tal modo, Hegel nos dice respecto al espíritu en cuanto arquetipo e intuición pura:

Los espíritus de los pueblos, que devienen conscientes de la figura de su esencia en un animal particular se conjugan en unidad; de este modo, los bellos genios nacionales particulares se agrupan en un panteón cuyo elemento y cuya morada es el lenguaje. La intuición pura de sí mismo como *humanidad universal* tiene en la realidad del espíritu del pueblo la forma de que se une en una empresa común con los otros, con los que constituye por medio de la naturaleza una nación, y para esta obra forma un solo pueblo y, con ello, un solo cielo. Esta universalidad a la que el espíritu llega en su ser allí no es, sin embargo, más que la primera universalidad que sale de la individualidad de la vida ética; no ha sobrepasado aún su inmediatez, no ha formado un Estado, partiendo de estas poblaciones. El carácter ético del espíritu real de un pueblo descansa, de una parte, sobre la confianza inmediata de los singulares hacia la totalidad de su pueblo y, de otra parte, sobre la participación inmediata de todos, a pesar de la diferencia de estamentos, toman en los actos y decisiones del gobierno.²³⁶

Espíritu es constitutivo tanto de *ser ahí* de la existencia individual en tanto *humanidad universal*, es en este aspecto como se hace patente la relación tanto individual como colectiva, por lo que la creación se hace presente en sus tradiciones objetuales y matéricas como espirituales, mentales y del alma. De este modo se puede recrear lo físicamente no presente e incluso las representaciones dadas por la razón son una manera de acontecer esta presencia ausente o lo que se ha desarrollado desde Heidegger la verdad como *alétheia*, es decir como desocultación en la rememoración (*Andenken*) gadameriana tal como se ha desarrollado en la complejidad del trenzado conceptual e histórico-temporal bajo el cual la comprensión de la *Bildung* académica ha requerido un tramado que no había sido elaborado pero sin embargo está presente aún sin ser puesto en alguna investigación.

A la conformación del arte liberal de la *sculpere*, se le ha sumado un elemento más de su propia constitución como expresión del espíritu y como razón de esta misma, haciendo empatía con el *mýthos-lógos*. De este modo sólo falta un elemento a este trenzado que se ha desarrollado en el presente apartado, el cual se coligara a la complejidad conceptual de la *sculpere* en la *Bildung* del *sculptor*. En este caso al igual que cualquier creador del arte como de las ciencias naturales, del espíritu o cualquier ser que tenga conocimientos y dominio de cualquier *téchne* (arte-ciencia), para poder aportar alguna novedad requerirá de lo no tangible y de lo que no está escrito y qué sólo bajo la influencia de la *psique/psiché* humana puede desarrollar la fantasía y así crear lo que no está presente. En este caso es el mismísimo Gadamer, quien hace ver la gran importancia de esta capa-

235 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenología del espíritu*, (México, Fondo de Cultura Económica, 1966), 259.

236 Hegel, *Fenome...*,421.

cidad, ciertamente denostada por las ciencias de la segunda y tercera Ilustración. De esta *fantasía* ciertamente el arte y los artistas a partir de las vanguardias han abusado de la libertad que se abre de dicho concepto para justificar cualquier ocurrencia sin un fundamento congruente. Sin embargo, aun la ciencia ha requerido de ella y aunque el arte institucional ha relegado de la ciencia es aquí donde se abre un puente en que pueden interactuar arte y ciencia. Al respecto señala Gadamer:

(...) Estoy haciendo una caricatura de la auténtica investigación; pero, como en toda caricatura, también en ésta hay algo de verdad. Contiene una respuesta indirecta a la pregunta: ¿qué es lo que constituye al investigador productivo? ¿El haber aprendido los métodos? Eso también lo ha hecho el que no aporta nunca nada nuevo. La fantasía es el deber decisivo para el investigador. La fantasía no significa aquí una vaga facultad anímica de imaginar cosas, sino que tiene una función hermenéutica y está al servicio del sentido de lo cuestionable, de la capacidad de suscitar cuestiones reales, productivas... algo que sólo suele lograr el que domina todos los métodos de ciencia.

A mí, como platónico, me gustan las inolvidables escenas en las que Sócrates discute con sofistas de todo tipo y los desespera con sus preguntas, hasta que no pueden aguantar más y acaban asumiendo el papel interrogador, que parece tan gratificante. ¿Y qué ocurre entonces? No saben preguntar nada. No les viene a la mente nada que valga la pena abordar para dar una respuesta firme.²³⁷

Fantasía e intuición dos elementos vitales dentro de todas las manifestaciones de la creación, tanto en las ciencias como en las artes plásticas y en particular en la escultura. En la *Bildung* del *sculptor* estas características corresponden a acontecimientos personales, que van a dar en la obra -como la identidad- así como la conformación de características muy particulares en el proceso constante de formación que no se reduce, como se ha visto, al periodo académico (en el sentido escolarizado). Más desde este periodo a ojos de los colegas, mentores o tutores es deducible dependiendo también la capacidad y sensibilidad. La *Bildung* del escultor está dada también desde tiempos inmemoriales y desde el inicio de este capítulo, se ha encontrado la raíz helénica en la primera escuela de escultura que desarrolló este arte y también esta ciencia de las formas y las estructuras en la constitución de varios oficios como es el modelado, el moldeo, el vaciado, la escultura y la fundición lo que desde el periodo latino hasta la fecha han sido denominados y característicos como *ars: plastica, fusoria y sculperre*. Esto permite entender el concepto de escultura en su *simultaneidad*, como se ha desarrollado con ayuda de Gadamer. Se entiende así que la escultura está conformada simultáneamente de varias artes y ciencias que permiten la construcción de dicho acontecer y fenómeno creador; pero también requiere de la *simultaneidad* de varios conceptos, tradiciones espirituales e históricas dentro de cada cultura local.

También en este sentido la *arché* en tanto *téchne-poíesis*, tiene desde sus orígenes institucionales una trama compleja de elementos y factores, lo cual requiere tanto de una cierta infraestructura, así como de diversos actores y procesos los cuales desde sus inicios tuvieron desde entonces hasta la actualidad al modelado como medio para ensayar y estudiar desde la *Vorstellung* hasta su concreción objetiva como *Darstellung* para llegar al modelo ideal o *mimesis* lo cual ha sido parte de un acontecer en esta búsqueda de traer al ser desde lo indeterminado pero intuido y configurado desde la *Vorstellung* cuya relación se asimila por medio de la fantasía a desentrañar lo oculto, inexistente o de difícil concepción. De esta manera la relación plástica del modelado ha llevado desde su génesis muchas veces a procesos de estudio y comprensión tanto formales como abstracto-conceptuales, como medio desde la primer escuela helénica, pasando por las logias y gremios medievales y renacentistas hasta llegar a las academias de la ilustración y las ahora escuelas y facultades de arte, este proceso no ha variado, aunque han aparecido y languidecido incontables escuelas, estilos y técnicas a través del proceso histórico la forma y el fondo se conservan en la necesidad y en la

naturaleza originaria de aquel arquetípico modo de ser de la creación plástica en tanto base para la creación del *ars sculperre*.

Ahora bien, la relación del conocimiento que se pasa a través del maestro al discípulo, mejor conocido en las instituciones académicas como educando, se presenta una fuerte interacción donde la experiencia tanto en los talleres de las instituciones académicas como de los talleres de producción de los maestros escultores o de los artesano donde labora en compañía de estos, logra transmitir el oficio y cualidades que no se pueden enseñar por vías netamente pedagógicas ni técnicas. Estas sólo son posibles de comprender a partir del experimentar mismo, ya sea al colaborar con el maestro escultor o simplemente al observar de manera empática o por osmosis cuando hablamos de dos alumnos o dos profesionales del área al interactuar y compartir experiencias o vivencias dentro del ámbito de la creación plástica en esta constante *Bildung*.

Por éste motivo, es que las capacidades del docente que transmite su conocimiento en los talleres es mucho más abarcante y es más complejo que el del docente común, ya que no bastará con los conocimientos adquiridos en las aulas o los libros; más tampoco será suficiente con ser un escultor afamado o reconocido si no cuenta con las cualidades y la vocación de transmitir el conocimiento y de alentar, guiar y transformar al alumno tanto de manera teórica, técnica y espiritual; con lo que se apreciar por qué los grandes maestros le daban peso al conocimiento desarrollado por la experiencia y esta a su vez bañada por el aura de las tradiciones. Es así como para terminar este apartado y conectar los subsiguientes con la relación de las observaciones de primer y segundo grado de Luhmann colegimos como punto de unión que enfatiza la relación del eterno retorno, la tradición y la comprensión del ser en el círculo de la comprensión de Gadamer; asumiendo la universalidad hermenéutica en cuanto capacidad abarcante, más allá de las visiones racionalistas, semióticas e históricas, bajo la cual estas se suman a la simultaneidad para la comprensión de la *Bildung* del *sculptor*. Para esto es importante otro elemento natural y cíclico en la comprensión del ser en tanto tradiciones, más allá de lo objetivo y subjetivo de la ciencia misma, tal como lo detenta el propio Gadamer al señalar:

El círculo no es, pues de naturaleza formal; no es subjetivo ni objetivo, sino que describe la comprensión como la interpretación del movimiento de la tradición y del movimiento del intérprete. La anticipación de sentido que guía nuestra comprensión de un texto no es un acto de la subjetividad sino que se determina desde la comunidad que nos une con la tradición. No es simplemente un presupuesto bajo el que nos encontramos siempre, sino que nosotros mismos la instauramos en cuanto que comprendemos, participamos del acontecer de la tradición y continuamos determinándolo así desde nosotros mismos la instauramos en cuanto que comprendemos, participamos del acontecer de la tradición y continuamos determinándolo así desde nosotros mismos. El círculo de la comprensión no es en este sentido un círculo «*metodológico*» sino que describe un momento estructural ontológico de la comprensión.²³⁸

2.4 Auto referencialidad, la obra, procesos y transformaciones de la *praxis* técnico-vivencial

A partir del presente apartado se trabajará la relación directa con la obra personal y su interconexión con los conceptos y procesos desarrollados en todos los apartados anteriores. El manejo del discurso va a cambiar debido a la interconectividad directa con la creación. Se ha tomado la decisión de no reducir la obra personal a la mera subjetividad, por tanto y como se ha mencionado con antelación, se tratará dentro del marco conceptual de las observaciones de primer y segundo grado de Niklas Luhmann; estas se diferencian de la mera subjetividad al ser parte característica de la Modernidad. Como se ha desarrollado en el apartado anterior, aun las ciencias comparten fronteras, en la creación, con las artes, pues también disponen de la fantasía, la intuición y la voluntad de creación por vía del saber y el pensamiento. Así se hace presente el siguiente puente que una dicha focalización conceptual dentro de la teoría de sistemas de Luhmann, superando la mera idea de subjetividad, al señalar:

Para el concepto abstracto de observación no se trata de quién la lleva a cabo; ni de cómo es llevada a cabo, mientras sólo se hayan realizado las características de la distinción y la denominación, es decir se hayan abarcado *dos caras al tiempo con una mirada*. El concepto desborda por tanto las distinciones clásicas (¡distinciones!); tanto las distinciones entre vivencia y actuación como las distinciones entre operaciones puramente físicas que disponen de atención y las operaciones sociales, que ejecutan la comunicación. También una actuación dirigida a un fin es una observación con ayuda de la distinción del estado marcado en la finalidad y el que se produce de otro modo; y también comunicar es observar con la denominación de una información, a diferencia de lo que de otro modo hubiera podido ser posible. La teoría de la observación desborda por tanto un problema que en el concepto clásico de sujeto y objeto sólo era soluble mediante la separación entre las relaciones universales cognitivas y volitivas, concretamente el problema de verificar las afirmaciones estableciendo el estado erróneamente descrito al principio. Para la teoría de la observación, aquí hay simplemente una red circular de distintas actividades (digamos sensomotrices).

Las observaciones simples utilizan las distinciones como esquema, pero sólo con eso no producen contingencia alguna para el observador mismo. Porque la distinción se presupone en la denominación, pero no se denomina. No es otra operación autónoma. Por eso tampoco es entendida y no actúa en una forma que haga reconocible que también podría ser de otra manera. El observador constituye la distinción en tanto designa, en tanto pasa de «marked space». Lo designado mismo se da inmediatamente en la ejecución de la operación de observación, es actual y aparece por tanto sin modalización... como aquello que es.

Sólo las *observaciones de segundo grado* dan ocasión para referirse a la contingencia y eventualmente reflejarla de modo conceptual. Las observaciones de segundo grado son observaciones de observaciones. También puede tratarse de observaciones de otro observador o incluso de observaciones del mismo u otro observador en otro momento. Según estas variantes se puede distinguir dimensión social y dimensión temporal en la producción de sentido. Esto hace posible decir que la contingencia es una forma que asume la dimensión material del medio sentido cuando la dimensión social y la dimensión temporal separan las observaciones. O dicho de otro modo: todo se vuelve contingente cuando aquello que es observado depende de quién es observado. Por que esta elección incluye la elección entre autoobservación (observación interna) y observación ajena (observación externa).²³⁹

Dado este nuevo campo epistemológico dentro de la teoría de sistemas es asertivo presenciar el modo en que se asimila la experiencia personal dentro de los campos semánticos y de interpretación en sus diversos horizontes dentro de las observaciones en particular de las de segundo grado. Estos se van a interconectar en la comprensión de la *simultaneidad* de la *Bildung* tanto académica

²³⁹ Niklas Luhmann, *Observaciones de la modernidad. Racionalidad y contingencia en la sociedad moderna*. (Barcelona, Paidós, 1997), 92-94.

como profesinal del escultor, dentro de los horizontes que concatenan su formación, su complejidad horizontal, la vitalidad personal y los múltiples entornos y horizontes culturales.

El camino matérico-conceptual e histórico-lingüísticos enmarcados dentro de los horizontes de interpretación ha sido, como se indicó, para demarcar y reconformar un camino fértil ante el horizonte de la creación del *ars sculptor* y de su praxis que constituye un momento social, ontológico, de la experiencia y la fuerza vital en la creación. En este sentido, como creador, me he llenado de fascinación frente a la gran tradición acogida desde aquellos lejanos años en los que se acercó el poder del *ars plástica*; inicialmente usando plastilina con el Mtro. Héctor Roberto Soto quien me mostró y enseñó con su experiencia y voluntad creadora, en aquellos años de vértigo existencial y gran confusión social. Gracias a su vocación para transmitir su pasión y habilidades sobre el arte, así como su espíritu creador y la entrega total por enseñar a la juventud que estaba por terminar un periodo de la enseñanza media superior en el CCH Azcapotzalco. Dicho acontecimiento a la distancia del tiempo es posible describirlo, desde una observación de segundo grado.

En un modesto salón donde se producía el mínimo sonido -contraste inmediato con los sonidos de afuera que reflejaban la costumbre a los ruidos extravagantes y ensordecedores de la dinámica moderna, en su convulsiva indeterminación; como expresión de la represión de los deseos por ausencia de autoconocimiento y autodominio espiritual- el profesor Héctor Roberto Soto, con voz tenue, enseñaba las clases más exquisitas y con una metodología de la enseñanza muy sencilla, pero sumamente eficaz, tanto para quienes no supieran nada del arte como para los ya encaminados en el camino. Aquí impartía su cátedra teórico-práctica, mostrando su pleno dominio al hacer tangible sus conocimientos en la materia. Dejaba en absoluto silencio a todos sus alumnos en espera de escuchar atentamente sus profundas lecciones.

Mostraba con el ejemplo, es decir, con la *fabula docet*; y con sólo una mirada podía plasmar sobre el pizarrón (en tanto lienzo institucional) a cualquier persona en movimiento; así expresaba la importancia de tomar el instante y mostraba el gran valor de dominar el arte del dibujo académico. De tal forma mostraba y enseñaba de manera empática. Su conocimiento lo había adquirido en la Academia de San Carlos en la década de los sesenta; pero también eran frutos recogidos a través de la *Bildung* madurada con la experiencia vivencial y profesional, correlación entre la trama entre obras y experiencias dadas en el ámbito laboral -tanto de iniciativa privada como pública-; así como por las tradiciones aprendidas de sus grandes maestros: Santos Balmori e Ignacio Asúnsolo.

Con su cabello cano, de frente amplia, ojos pequeños y barba de gachupín -imagen perfecta para la presencia de un heroico Quijote de la Mancha- fue quien legó la gran pasión por el bello arte de la escultura; al igual que los principios de la pintura y el dibujo, al mostrar la esencia básicas del espíritu creador y la importancia de las tradiciones críticas, nacionales e internacionales. De igual forma manifestaba su crítica histórica hacia las políticas del arte institucional; así como diversas reflexiones sobre las consecuencias de la coacción del Estado a partir de la represión estudiantil del 68.

En aquellos años, me enseñó las bases del dibujo de perspectiva, de la composición, la sección áurea, la teoría del color, sin usar el círculo cromático, sino con un modelo natural para la aplicación del color. Su sistema pedagógico era tan dinámico y sencillo que cautivaría a cualquier persona al aprender más del arte (este modelo de enseñanza es el que he aplicado en mis lecciones de artes plásticas).

En los tiempos libres y al finalizar las clases, yo subía a su pequeño salón para aprender y practicar un poco más de lo que él sabía acerca del arte y a su vez escuchar las historias sobre sus vivencias en la antigua Academia de San Carlos, con sus maestros Santos Balmori e Ignacio Asúnsolo; su experiencia en el 68 y la visión crítica asumida por la academia en aquellos años de movilización estudiantil. El contacto directo de las clases por vía del sistema escolarizado, a diferencia del sistema a distancia, permitió que compartiera varias de sus experiencias dentro de su paso por la academia de San Carlos. Así narró cómo había superado aquella barrera en una clase de dibujo en la que competía con compañeros que ingresaban al terminar la primaria o la secundaria, aunque él llevaba una formación menos desarrollada tanto en el ámbito gráfico como en el plástico; no obstante, poseía una visión más amplia y un conocimiento de mayor complejidad, debido a que había cursado el nivel bachillerato (en aquel entonces de dos años). De esta manera también fue una suerte de estímulo a mi entonces débil confianza sobre las habilidades y capacidades para las llamadas artes plásticas, por lo cual ha sido desde hace años una gran fortuna y motivación personal el haber encontrado a tan gran maestro.

La importancia de tener maestros con talento y pasión, así como con gran compromiso vivencial, le permitió conocer por primera vez la obra de encargo. En un pequeño taller en Polanco, trabajó un busto que había modelado para una amiga suya. Esta obra se develaría tiempo después en Ixcateopan de Cuauhtémoc, Guerrero. Se trataba de un busto de Cuauhtémoc, de gran calidad en el arte del modelado. Fue la primera vez que presencié el estado de plena concentración y entrega de un escultor. Conocer a un artista tan comprometido con su vida y su obra, que trabajara con tanto dominio, pasión y brío en su obra es un acontecimiento que estimula a cualquier ser -dicho estado actualmente me recuerda al que he encontrado en la narración de Stefan Zweig sobre su experiencia con Rodin-²⁴⁰. El perfeccionamiento en cada detalle técnico hasta en sus retoques, hacían que pareciera estar fuera de este mundo al trabajar la *pedra reconstruida* (término que él empleaba). Dichas referencias no eran habituales hasta que ingresé al taller vespertino de escultura en piedra, donde conocí por primera vez el recinto, piedra que en aquel momento era la que emulaba con gran calidad el maestro Soto y cuyos acabados tan exquisitos daban gran expresión a la figura perfectamente modelada y vaciada.

240 La narración de Zweig, da un claro ejemplo tanto de la concentración en que uno está fuera y dentro de sí mismo en dos lugares al mismo tiempo. De esta forma el escritor vienes describe lo siguiente: "(...) Me enseñó algunas de sus obras y habló sobre ellas. Y luego, de repente, tuve oportunidad de realizar una experiencia singular que hubo de resultar decisiva para mí, por los decenios siguientes. Todo empezó de un modo completamente inesperado. Rodin, que al entrar al taller, se había puesto un guardapolvo para proteger su traje de la tierra y la arcilla, transformándose con ello de francés de clase media, en obrero, se detuvo en un pedestal que estaba cubierto con unos trapos húmedos.

—Este es mi último trabajo —explicó, removiendo cuidadosamente los lienzos húmedos y descubriendo un torso femenino magníficamente modelado en arcilla. Está casi terminado, me parece.

El anciano macizamente constituido, de hombros anchos y marchita barba gris, dio dos pasos atrás para abarcar la obra con su mirada.

—Sí, me parece que está terminado —repitió. Pero al cabo de un instante de intenso escudriñar. Murmuró: —Sólo aquí, en el hombro, la línea es demasiado dura todavía. Perdona.

Y tomó una espátula. La madera pasó ligera sobre la arcilla blanda y dio a la carne un aire más delicado. Sus recias manos parecían haber despertado a la vida; sus ojos estaban enardecidos.

—Y aquí ... y aquí.

Hizo algún retoque más, volvió a modificar algo, dio un paso adelante, otro atrás, volvió hasta el pedestal, rezongó consigo mismo y de su garganta salieron extraños, sorprendentes rumores. De pronto se iluminaron sus ojos, luego frunció las cejas enojado. Amasó pequeños trozos de arcilla, los agregó a la figura, rapando otros. Sin habérselo propuesto, había comenzado a trabajar.

Así prosiguió media hora, una hora, hora y media. En todo ese tiempo no me dirigió nunca la palabra. Se había olvidado por entero de mi presencia, y ese hecho quedó marcando con efecto tremendo en mi conciencia. Le pasaba completamente por alto el hecho de que detrás de él estaba un extraño al que había invitado a su casa, ya no sabía si era de día o de noche, no tenía noción del tiempo ni del lugar. Sólo veía su trabajo, e invisible detrás del mismo, a la forma más sublime, la forma más sublime, más verdadera que deseaba lograr. Movía su cuerpo pesado con ligereza, y una embriaguez, que parecía jovial y lozana, inundó todo su ser; existencia nunca nada me había impresionado tanto como la comprobación de que un hombre podía olvidarse tan entera, tan extremadamente del tiempo, del lugar y del mundo. Durante esa hora y media descubrí, para siempre, el secreto más recóndito de todo arte y de todo perfeccionamiento terrenal: la concentración; la concentración de todas las fuerzas de un hombre sobre el cumplimiento de su tarea sea ella lo que fuere, grande o pequeña". Stefan Zweig, *El misterio de la creación artística* (Madrid, Sequitur, 2015), 73-75.

Estos fueron momentos muy aleccionadores y estuvieron llenos de gratitud hacia el primer maestro de artes plásticas que tuve; presenciar sus lecciones así como su espiritualidad, la fuerza e importancia de la cosmogonía -además del gran compromiso y dedicación que mostraba hacia el arte de la escultura- me llevó a practicar y cultivar las artes plásticas. Es así como decidí ingresar a la ENAP, sabiendo de antemano por el propio maestro que ya no iba a encontrar en la escuela de Xochimilco lo que él había desarrollado a partir de su formación académica en San Carlos. Sin embargo, algunos maestros que me impartieron cátedra, o que son de las últimas generaciones, tuvieron una formación profunda y completa de las tradiciones ya que fueron herederos directos de la llamada *vieja escuela* -estas fueron heredadas desde la Academia de San Carlos y definitivamente conservaban el dominio, la sensibilidad y el conocimientos teórico-prácticos que se han ido perdiendo en detrimento del nivel adquirido por aquellos maestros por cuestiones de la política neoliberal y del hampartismo sobre la enseñanza y la formación de las tradiciones artísticas y humanistas-.

Las primeras secciones de este capítulo trataron sobre el modelado y el modelo. Es importante hacer énfasis en esta tradición académico-profesional de la que cada vez queda menos de ella, no porque sea algo obsoleta, sino por el menosprecio y la falta de dominio en las materias de varios de los nuevos profesores. Como se ha visto previamente la actualidad y potencialidad de las técnicas tradicionales en la industria cultural y mercantil es tan importante como la necesidad social de las mismas; por ende, es también fundamental, debido a que, si de consumo se trata, hay pocos especialistas egresados de las escuelas de arte que pueden resolver este tipo de necesidades.

Parte de esta problemática se funda en el hecho del ingreso a la Escuela Nacional de Artes Plásticas²⁴¹. La problemática planteada durante la estancia en el bachillerato, donde mi mentor me había planteado la pérdida de las tradiciones se confirmó durante la estancia durante la mayoría de las materias del primer año. La inscripción al segundo año estuvo llena de grandes expectativas y con mucho entusiasmo dado que por primera vez ingresaría al taller de modelado. Como he señalado desde las lecciones tomadas con el maestro Soto en el CCH Azcapotzalco, no poseía ninguna formación al respecto. Desde entonces había una pérdida lamentable de las tradiciones del modelado; pero aún había varios maestros con una buena formación, aunque lamentablemente el docente que me impartió en aquel año era de los autodenominados conceptuales. Desafortunadamente y salvo por algunas de sus reflexiones sobre la espacialidad, las cuales tuvieron un cierto valor en ese momento (actualmente han resultado superficiales debido a la poca utilidad en el ámbito profesional, así como por su falta de fundamento teórico y de su vacua aplicación a la escultura misma).

Después de este año en modelado, el plan de estudios planteaba que el 5° y 6° semestre correspondía en el colegio de escultura a cursar en el área de construcción²⁴², que abarcaba los talleres de cerámica y las placas de metal. Estos años fueron de intenso proceso de análisis de lo sucedido, respecto a lo que enseñaban varios de los docentes tanto en las materias teóricas como en los talleres; cotejando así la realidad fáctica conjuntamente tras el encuentro con especialistas de otras áreas. Descrito lo anterior se ha expuesto *grosso modo* la dinámica de yecto que provocó el

241 Dependiendo de la temporalidad, estaré refiriéndome a la Escuela Nacional de Artes Plásticas y por ende al anterior plan de estudios o a la Facultad de Artes y diseño y al nuevo plan de estudios, para lo cual en este caso hare referencia con FAD o simplemente Facultad. En ambos periodos he tenido presencia en el primero como estudiante y prestando mis conocimientos técnicos como conceptuales al taller de Escultura en Piedra del turno vespertino y en el segundo ayudando al docente a cargo de los talleres: Introducción a la escultura y Resignificación de la tradición: Escultura en Piedra y fundición.

242 Es importante señalar la gran importancia que tiene desde aquel entonces el taller de metales, en particular por los dos grandes maestros que ha tenido como son Mayagoitia (por su trayectoria); pero principalmente por el escultor Margarito Leyva quien tiene una gran experiencia en los metales. En los últimos años he recibido muchos aportes de su parte respecto a este material y su gran importancia para la escultura en general (figs. 104-105).

choque existencial y conceptual. Por otra parte, la dinámica crítica del CCH permitió comprender la cuestión de las políticas del neoliberalismo y afrontar la realidad económica y cuestionar sobre la dirección en que se dirigía la falta de ideología y pensamiento crítico reinante en la Escuela Nacional de Artes Plásticas que desde su existencia en el campus Xochimilco, implicó el posicionamiento académico de la llamada *ruptura* -el inicio de la negación, no sólo de muchas de las tradiciones heredadas desde la antigua Academia de San Carlos, sino del desarrollo y las contribuciones logradas tanto por la institución como ente vital conformada por grandes maestros que han pasado al olvido-. La *ruptura*, cuya influencia e ideología permearía en los docentes que impartirían a muchas de las generaciones, ha mostrado el oprobio esteticista y falta de crítica ética, mostrando la falta de acercamiento y compromiso social así como la imposición de una visión unidireccional a todo el plan de estudios de los setenta.²⁴³

Por tanto, en el área de escultura se empezó a perder el dominio del modelado y de la figuración naturalista en general, así como de los conocimientos de anatomía y las diversas técnicas que acercaban al alumnado inscrito en los talleres introductorios a la escultura, como fue el de *Anatomía Artística*. Por ende, se han perdido gran parte de las tradiciones que hicieron memorable a la primera institución de arte de toda América, desde aquellos añejos ayer en que fue fundada en la época del virreinato:

[...] noviembre de 1784 quedaba oficialmente erigida con el nombre de Real Academia de San Carlos de la Nueva España, se recomendaba el envío de los profesores solicitados, se ordenaba que se le aumentara la renta y se le otorgaran los estatutos que la rigieran. La real orden fue difundida por el virrey Matías de Gálvez el 1o. de julio de 1785.²⁴⁴

En sus orígenes la Academia de San Carlos tenía la tarea de traer lo mejor de la enseñanza artística de Inglaterra, Francia, España e Italia. Al quedar oficialmente institucionalizada no sólo se pudo proceder por los medios oficiales, sino que, además, dispusieron de recursos económicos. Formándose así la primera institución de artes y oficios, lo que dio la apertura de las artes liberales como son la escultura y la pintura. En aquellos tiempos aún se consideraba a la arquitectura como parte de estas artes. Siguiendo a Cellini, estas dos últimas son hijas de la primera y esta a su vez del modelado de cuya etimología griega viene la palabra plástica, tal como se ha mostrado con antelación. Haciendo conexiones de la investigación con el *corpus* previo, se describe la importancia de dicha construcción, aparentemente dissociada y sin relación congruente a primera instancia; esto se debe a que dentro de las argumentaciones, análisis e intuiciones *autopoieticas* (concepto que se desarrollará en el próximo capítulo) con otras áreas de las ciencias del espíritu.

Mediante la experiencia obtenida en diferentes facultades de la UNAM, se cimentó la base para poder entender la fragmentación de la modernidad y la destrucción de la historia de la filosofía hecha por el filósofo del *eterno retorno*, explicada en las cátedras del doctor Gil Villegas Montiel desde un vitalismo que tiene conexión directa con Simmel en su cátedra de Filosofía Alemana. Con la hermenéutica filosófica de Gadamer, se cimentó el camino apropiado para comprender esta destrucción a la historia de la filosofía que ha legado Nietzsche y que después Derrida asumirá sin concederle el mérito apropiado a este último gran maestro, por quienes se comprende el devenir histórico a partir de la misma destrucción y reconfiguración histórico-lingüístico. Esto ha quedado

243 Mi obra ha sido fuertemente influenciada por dicha visión de la ruptura, desde mi ingreso a la ENAP, por lo cual hace posible que pueda hacer una observación tanto de primer como de segundo grado y hacer visible los puntos negativos así como positivos de su influencia, aunque el hecho de que aún quedaran muchos viejos maestros de las generaciones de la década de los 60, ha permitido un diálogo con dichas tradiciones y cuya calidad es muy difícil de encontrar e igualar en las generaciones posteriores, principalmente las formadas en el campus Xochimilco.

244 Roberto Garibay S., *breve historia de la ACADEMIA DE SAN CARLOS* (México, UNAM, 1990), 6.

olvidado por muchos, debido a la falta de conocimientos en historia de la filosofía así como elementos básicos de filología y a la ausencia de crítica y análisis sobre los modelos implantados (falta de observaciones de segundo grado a nivel social y temporal) y la visión unidireccional de la crítica y la historia del arte en las escuelas de arte debido a la imposición ideológica, política y económica que han llevado al enclaustramiento y reduccionismo de la *Bildung* al solipsismo esteticista del *arte por el arte* impuesto por los estadounidenses después de la Segunda Guerra Mundial y que tuvo su máxima expresión en los países dominados por el fascismo y el totalitarismo como han sido la España franquista y en Sudamérica se tiene el ejemplo de Chile con el golpe de Estado de Pinochet, financiado por los Estados Unidos y en México durante todo el periodo neoliberal por la dictadura prianista que llegó a su fin las pasadas elecciones presidenciales.

Es por esto, que el constante análisis y crítica, con las posturas del establishment neoconservador contemporáneo en cuanto a sus interpretaciones alienadoras, cuya semántica hedonista carece de fundamentos dado que muchas veces no manejan las fuentes directas y sólo han caído en un citacionismo desmesurado, sin contenido que manipula ciertos conceptos descontextualizando los profundos sistemas o construcciones de pensamiento para cotejar la banalidad superficial. Al denostar, validar o simplemente maquillar las realidades tangibles con fines completamente desconocidos. En esta espectral teatralidad fungen como modelos intelectuales orgánicos (tal como se mostró en el primer capítulo), para validar los intereses oscuros de grupos de poder que enajenan los sistemas y las necesidades tanto de la sociedad como del Estado, pero que por su posición se validan las ideologías impuestas o que tergiversan de modo tal que se manipulan los fines al alinear los medios, por ende el citacionismo los vuelve confusos o enmascaradores, como los ya de por sí complejos discursos, conceptos y valores histórico-sociales, supra históricos-sistémicos.

Así como los valores que pueden equilibrar y dar un sentido del buen hacer o de las decisiones correctas en bienestar de los representados por vía de las instituciones políticas, culturales, de educación, económica, científica y artística las cuales se han visto mermadas precisamente por el debilitamiento de la supra institución que es el Estado. Por lo que al menoscabarse los principios por los intereses de grupos de dominio sectario se ha usurpado y desprestigiado el desarrollo y los valores que son los preceptos para buscar el bienestar de cada comunidad y cada ciudadano que las instituciones del Estado representan. Dando como resultado una abstracción y olvido de la *Weltanschauung* humanista. Cosificando al ser y prefabricándolo en un ente absorto, extraño que no representa sino que se debe legitimar por sí mismo en un ensimismamiento de las instituciones en el que los sistemas y estructuras son un reduccionismo abstracto sin relación alguna con los representados en donde la maquinaria tecnocrática de la política y la economía-financierista abusa y opta por la ley de los intereses cupulares, aunque, desde la óptica democrática, este sector es en sí el más débil dado que es el de la minoría social pero rapaz y también los más decadentes en términos tanto de principios ético-morales como de valoración histórica.

Estos grupos minoritarios ejercen la alienación al resto de la comunidad por vía de la coacción al detentar el poder de las instituciones y de lo que en politología se conoce como *realpolitik*, es decir el mero pragmatismo tecnocrático, sin importar los valores históricos ni éticos. Estos grupos sólo se valen de la falange institucional para consolidarse en el poder que obtienen mediante sobornos, tráfico de influencias, nepotismo o mediáticamente en los diferentes niveles hasta llegar a las posiciones más altas de las instituciones y del gobierno. Provocando que desde estos niveles se tergiverse el sentido y las funciones que se ejercen por vía de los sistemas y estructuras del mismo Estado. Este abuso propiciado y ejercido por corpúsculos de poder a través del abuso e imposición institucional afecta a todas las estructuras y sistemas institucionales que se ven afectados por estos

grupos así es como se ha desmantelado las políticas culturales y artística inherentes a la identidad y la fuerza vital de la sociedad durante todo el periodo *neoporfirista* del México neoliberal itamita (como lo denomina el geopolítico Alfredo Jalife).

Para dar un ejemplo panorámico de las consecuencias que trae a toda institución pública y el cual tiene su expresa representación en cualquiera de sus formas desde lo político e ideológico hasta lo económico y cognitivo incluyendo la validaciones culturales y artísticas como de pensamiento. Esta conformación que también es un factor que va a afectar a la *Bildung* tanto académica como vivencia tiene sus alcances meta estructurales y existenciaros en toda sociedad y en toda comunidad. En vista de los efectos que puede tener el olvido de los valores ético-morales en las legislaciones institucionales como en los efectos pragmáticos que afectan a los ciudadanos se puede ilustrar en una respuesta del mismo Foucault, dada en una entrevista la cual da muestra de la conciencia individual en un sistema cerrado como es el de las prisiones:

Y cuando los prisioneros se pusieron a hablar, tenían una teoría de la prisión, de la penalidad, de la justicia. Esta especie de discurso contra el poder, este contra discurso mantenido por los prisioneros o por aquellos a quienes se llama delincuentes es en realidad lo importante, y no una teoría *sobre* la delincuencia. El problema de la prisión es un problema local y marginal puesto que no pasan más de 100,000 personas cada año por las prisiones; actualmente en Francia hay probablemente 300 ó 400,000 personas que pasaron por la prisión. Ahora bien, este problema marginal sacude a la gente. Me ha sorprendido ver que se pudiesen interesar por el problema de las prisiones tantas personas que no estaban en prisión; me ha sorprendido que tanta gente que no estaba predestinada a escuchar este discurso de los detenidos, lo haya finalmente escuchado. ¿Cómo explicarlo? ¿No será porque de un modo general el sistema penal es la forma, en que el poder como poder, se muestra del modo más manifiesto? Meter a alguien en prisión, encerrarlo, privarlo de comida, de calefacción, impedirle salir, hacer el amor..., etc., ahí está la manifestación del poder más delirante que se pueda imaginar. El otro día hablaba con una mujer que había estado en prisión y ella decía: “cuando se piensa que a mí, que tengo cuarenta años, se me ha castigado un día en prisión poniéndome a pan sólo. Lo que me llama la atención en esta historia es no solamente la puerilidad del ejercicio de poder, sino también el cinismo con el que se ejerce como poder, bajo la forma más arcaica, la más pueril, la más infantil. Reducir a alguien a pan y agua, eso se nos enseñaba de pequeños. La prisión es el único lugar en el que el poder puede manifestarse de forma desnuda, en sus dimensiones más excesivas y justificarse como poder moral. “Tengo razón para castigar puesto que sabéis que es mezquino robar, matar...” Es esto lo que es fascinante en las prisiones, que por una vez el poder no se oculta, no se enmascara, se muestra como tiranía llevada hasta los más ínfimos detalles, poder cínico y al mismo tiempo puro, enteramente “justificado” ya que puede formularse enteramente en el interior de una moral que enmarca su ejercicio: su tiranía salvaje aparece entonces como dominación serena del Bien sobre el Mal, del orden sobre el desorden.²⁴⁵

De este modo uno de los pensadores que le debe más a Nietzsche ha desarrollado el concepto de la *voluntad de poder* en los sistemas socio-políticos y socio-económicos dentro de las estructuras de poder, reduciendo sus efectos creadores dentro de un nihilismo de dominación, aunque no del todo, porque como señala en la cita el *poder se ejerce*, claro que esta cita dista en apariencia del arte, y lo estaría si se observa al arte desde el auto-ostracismo del *arte por el arte* el cual sería una manifestación inconexa de las necesidades vitales del individuo creador y del que re-crea la obra dentro y fuera de las instituciones y sistemas, por una parte y por otra parte como también se ha argumentado en la presente tesis se genera una desconexión con las realidades sociales así como de las necesidades individuales en conexión directa con lo social, por la imposición institucional banal y superficial ejercida por corpúsculos de intereses específicos de personas y grupos que tiran de los hilos institucionales. Es así como se puede analizar desde la cita de Foucault la coacción en las prisiones, así mismo de que en estos guetos existen contra discursos de los sometidos, por tanto todo discurso impuesto tiene como naturaleza la réplica consciente de una crítica y una analítica de los afectados como consecuencia de la dialéctica vital.

245 Michel Foucault, *Microfísica del Poder* (Madrid, Piqueta, 1992), 87.

En este caso extremo, donde se pone en tela de juicio el sentido normativo, como ha señalado Foucault más arriba por un maniqueísmo contrapuesto del bien contra el mal para poder someter a los cuerpos-sujetos del ciudadano cosificado a las más despiadadas expresiones de ejercicio del poder como sometimiento y coacción, validándose así sobre una supuesta moral (lo cual no implica que los ejecutantes tengan dignidad moral para ejercer el poder político dentro de las instituciones), lo cual no es acaso una interpretación de la Genealogía de la Moral de Nietzsche, quien llega a la comprensión de que la moral solo ha sido creada, mediante una voluntad de dominio consecuentemente seguido por un grupo de débiles gregarios que quieren ser sometidos. En este punto se puede atribuir cierta razón a los dos grandes maestros de la sospecha, sin embargo, en este mismo punto en que expresan sus tesis como las más radicales y que destapan ciertas verdades ocultas, dadas por la voluntad de dominio, con la cual se auto justifican estos grupos de poder sectarios y creados, los cuales implantan ideologías clasistas dentro de las cúpulas, pero sobre todo, sobre los que desean ser dominados por ser gregarios (quizás impuesta de manera inconsciente o aceptada conscientemente por resignación. En México, esta ideología es la que se permeó en todos los medios de información públicos y privados donde se denostaba la calidad de las instituciones públicas para validar a las del sector privado nacional y extranjero).

Replanteando, acaso no es ciertamente más que la doble moral y la falta de ética al momento de ejercer el poder y sólo justificar la estructura abstracta, tergiversada de los sistemas con la estructura espiritual moral sin la ética que requiere cada decisión. Dado que si se quisiera realmente reformar en las instituciones penitenciarias a los presos, los mecanismos morales no se pondrían como buenos o malos, sino como un principio de autodomínio para encaminar ese autodomínio y hacer mejores ciudadanos y no llevarlos a su contrapartida antisocial. En la actualidad el sistema penitenciario nacional el cual los hace sufrir como a los *canis familiaris* que se entrenan para las peleas clandestinas. En este caso el mismo Foucault da un ejemplo de cómo se da esta enajenación y desviación de los actores políticos que manejan la maquinaria institucional en las prisiones de la actualidad en contraposición de su concepción originaria:

En su concepción primitiva, el trabajo penal no es el aprendizaje de un oficio determinado, sino el aprendizaje de la virtud misma del trabajo. Trabajar en el vacío, trabajar por trabajar, debía producir en los individuos la forma ideal de trabajador. Quimera posiblemente, pero que había sido perfectamente programada y definida por los Quáqueros en América (constitución de las “workhouses”) y por los holandeses. Después, a partir de 1835-40, está claro que no se buscaba reformar a los delincuentes sino reunirlos en un espacio bien definido, fichado, que pudiese ser un arma con fines económicos o políticos. El problema no era entonces enseñarles algo, sino por el contrario no enseñarles nada para estar seguros de que cuando saliesen de prisión no podrían hacer nada. El carácter de banalidad del trabajo penal, ligado en su principio a un proyecto preciso, formara ahora parte de otra estrategia.²⁴⁶

Dada esta nueva cita, consecuente por provenir del mismo autor y sobre el mismo tema, aunque con una diferencia de tres años posterior a la primera entrevista en que respondía de un modo menos certero, debido a la contradicción señalada y expresada a la usurpación de los preceptos ético-morales para justificar la coacción de los individuos (como se señalaba con antelación), la incidencia de los grupos de poder sobre los que son débiles (política y económicamente y por ende social y culturalmente). Ejercen el poder de sometimiento, usando, validando e invalidando los discursos a partir de la legislación fáctica de las instituciones; en esta respuesta se perfila con mayor claridad el sentido que ha indicado la presente investigación, dado que muestra un sentido primigenio de las prisiones donde el valor no estaba completamente ligado al mero aprendizaje de un oficio, como señala Foucault, sino a algo más humanista, espiritual y moral.

246 Foucault, *Microfísica...*, 100.

Al desarrollar la virtud misma del amor y el gusto por el trabajo, logrando tocar la parte esencialista del trabajo y el sentido primigenio y no sólo como proceso técnico en el desarrollo de un oficio determinado sino en la esencia misma del sentido e importancia de su hacer y dedicación. Esto demuestra que la decaída en los años de 1835-40 en plena revolución industrial, es dada como consecuencia de ésta, al perderse el aspecto esencialista de desarrollar y fomentar la virtud del trabajo humano como premisa para poder reformar a los delincuentes. Desde entonces se ha promovido lo contrario, *enseñarles nada*, y estos a su vez, los convierte en una especie de máquinas de carne y hueso cuyo reclutamiento es volverlas armas preparadas para ejercer el terror y el odio desmedido como una falange sin rostro producto de la institucionalidad, pero bajo los intereses de ciertos grupos anquilosados en el poder. Dicha formación y/o profesionalización criminal, cumple su función de violencia y terror cuando son liberados (como minas de represión social e institucional), apartando y enajenando a las instituciones penales de su función original, es decir de ser centros de readaptación, de re-formación o más bien reintegración social y revaloración individual.

Al dejar de lado u olvidados los valores de la virtud con que fueron creadas estas instituciones y su respectiva infraestructura, es decir, su *corpus* se pierde por las imposiciones de los actores políticos, los intereses creados y meramente mercantiles con el fin de obtener más sectores de dominación. Ejemplificando este mismo argumento es interesante revisar, como Foucault, pese a ser un pensador que niega al sujeto y ve de manera muy abstracta el ejercicio del poder, muestra el punto más álgido de la corrupción moral y ética de las instituciones al señalar:

Mi análisis termina hacia los años 1840 que me parecían muy significativos. Es en este momento cuando comienza el largo concubinato de la policía y de la delincuencia. Se ha hecho el primer balance del fracaso de la prisión, se sabe que la prisión no reforma, sino que por el contrario fabrica delincuencia y delincuentes, y éste es el momento en que se descubren los beneficios que se pueden obtener de esta fabricación.²⁴⁷

Manifiestamente Foucault ha dado en el punto clave en esta alteración del sentido de las instituciones penitenciarias al poner en su reflexión histórica y sistémica de las instituciones el hecho de demostrar la degeneración del fin último de la susodicha institución, sin embargo, al ser una teoría que reduce todo a sistemas de poder y del saber, es meramente estructural. Dejando de lado, o desapareciendo por completo al ciudadano, se puede ver que termina soltando a la presa que parecía tener prensada entre sus fauces, y en vez de darle la estocada final en su profuso análisis, en su radical construcción crítica de los sistemas penitenciarios, como sistema institucional a cargo del Estado, en cierta manera se sale por la tangente, aunque como decía, es probable que no lo expusiera de otra manera por el simple hecho de ser congruente con su propia teoría, lo cual podría confirmar una cierta ceguera teórica. Regresando al texto, se hace patente que después de plantear esta postura tan radical de las instituciones penales se desvía y continua con lo siguiente:

Estos delincuentes pueden servir para algo aunque no sea más que para vigilar a otros delincuentes. Vidocq es representativo de ello. Viene del siglo XVIII, del período revolucionario e imperial en que ha sido contrabandista, un tanto rufián, desertor. Formaba parte de esos nómadas que recorrían las ciudades, los campos, los ejércitos, circulaban. Criminalidad viejo estilo. Después fue absorbido por el sistema. Fue a presidio, y salió convertido en confidente de la policía, pasó a policía y últimamente a jefe de servicio de seguridad. Él es, simbólicamente el primer gran delincuente que ha sido utilizado como delincuente por el aparato de poder.²⁴⁸

De esta manera sólo se manifiesta una manera política de referirse al delincuente que es reintegrado al sistema de poder, más no se crítica a los actores que ejecutan esos cambios legislativos en los modos de ejercer las políticas institucionales de readaptación social de los presos, omitiendo los

247 Foucault, *Microfísica...*,102.

248 Foucault, *Microfísica...*,102.

principios y valores que son fundamentales para su reingreso social. Si bien es cierto que muestra en primera instancia, su valor al integrarlo al mismo *aparato de poder* como lo señala Foucault. Al indicar, como ésta misma fuerza al salir de las prisiones provocan terror a la población y que bajo los medios más primitivos logra someter a la misma sociedad, dado que los sujetos y grupos de poder usan los aparatos de poder siguiendo los intereses creados y personales, de ahí la falta de congruencia y la pérdida real de los valores éticos y morales y en consecuencia la falta de valor político.

Por un lado, las instituciones judiciales y la milicia con policías y soldados, por la otra las instituciones penales que como dice Foucault en vez de reformar a los delincuentes para hacerlos aptos a su reintegración social, sino al contrario, al radicalizar más los aspectos negativos de los presos provoca aumentar el resentimiento social, haciendo de ellos sujetos que afinan la deformación delictiva sobre el tejido social. En términos más recientes se le llama profesionalizar la delincuencia y como se refiere en la cita, hecha por el autor, tres años antes, donde indica algo muy interesante al señalar que *está claro que no se buscaba reformar a los delincuentes sino reunirlos en un espacio bien definido, fichado, que pudiese ser un arma con fines económicos o políticos*, por lo que si unimos esta tesis a la segunda tendremos una crítica al sistema. Crítica muy dura, perdida en la neblina del remitente-destinatario. En este caso son los grupos de poder políticos, los cuales, supuestamente deben de representar no solo los intereses de la sociedad en general sino el bienestar de todos y cada uno de los gobernados, por ende, se muestra con estas citas la falta de ética de los sujetos que se han hecho cargo de manera histórica de muchas de las instituciones tanto del Estado y muchas veces abusando de la autonomía para no rendir cuentas claras a la sociedad que representan (este tipo de mecanismos se ha dado con mayor afluencia durante el periodo neoporfirista mexicano).

Aunque esto no es absoluto, dado que a través de la historia también ha habido contrapesos de figuras históricas con una reputación ética y moral intachable que dentro del mismo sistema han ejercido como palanca de lucha tanto social, política, económica e institucional. Nombres como lo han sido Mahatma Gandhi, Martin Luther King, Benito Juárez, etc., nos dan prueba de ello, demostrando que no son meras abstracciones sistémicas.

Por otra parte, también se encuentran en la historia moderna a genocidas como han sido Adolf Hitler, Mao Tse Tung quien originó la deformación cultural-espiritual-religiosa de todo un pueblo milenario y que más recientemente el gobierno comunista chino desde el régimen en particular de Jian Tseming, quien inició la más grande persecución y genocidio de millones de chinos practicantes de la disciplina espiritual de Falun-Dafa o Falun-Gong, como también se conoce (cayendo en uno de los actos más crueles como la extracción de órganos a los practicantes de esta disciplina, puestos en venta en el mercado negro internacional). En este sentido, las instituciones no sólo son estructuras y sistemas de poder abstracto que son buenas o malas, sino que éstas, dependen de sujetos que las dirigen y que a su vez pueden ser medios para llegar a la coacción de una sociedad la cual también depende de los valores que manifiesten íntegramente para poder racionalizar dialécticamente, y evitar ser corrupta y corruptible, como se ha mostrado en el cambio de paradigma político del gobierno de Andrés Manuel López Obrador quien ha puesto de manifiesto la importancia de los valores éticos y humanistas versus el cáncer de la política del México neoliberal itamita, con la corrupción extrema de los gobiernos de los últimos 36 años.

A diferencia de lo que señala Foucault en la primera cita que se ha realizado de este pensador y como se ha señalado, no es por culpa de la moral que se somete y castiga al delincuente por lo que se dé como resultado una lucha de buenos y malos, lo cual es en cierto sentido una lucha de antagonistas, sino en la corrupción de los sujetos que ejercen el poder al hacer uso de una falsa

moral y la falta de ética en las decisiones institucionales como justificación a las arbitrariedades de los intereses ajenos a la sociedad y a los representados por las instituciones; ejerciendo facciosamente y justificándose el tráfico de influencias, el nepotismo por encima de la finalidad con que fueron erigidas cada una de las instituciones pública e incluso las privadas. De esta manera desde la institucionalidad haciendo uso de toda la maquinaria de poder que les confiere el manejo desde las cúpulas de estas mismas se llega al sometimiento y negación de ciudadanos que pueden ser más capaces y calificados pero que al no ser parte de esa *mafia del poder* no son tomados en cuenta y son llevado al ostracismo institucional. Esto se ha demostrado en las consecuentes citas que se han hecho de Foucault.

En realidad, es el uso coactivo de las instituciones para auto justificar el asalto a las mayorías desprotegidas como ha pasado en los llamados países en vías de desarrollo, termino políticamente correcto para no usar los términos de la bipolaridad de la guerra fría, es decir países tercermundistas como ha sucedido con México y cuyos gobiernos entreguistas a las políticas extranjeras han contraído grandes problemas sociales y cuyos ejemplos más radicales y más cercanos al acontecer contemporáneo han traído consecuencias en casos como las masacres de Nochistlán y Atenco durante el sexenio de Calderón y del pasado periodo priista a cargo de Peña con la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa y una cantidad incalculable de desaparecidos durante los dos últimos sexenios presidenciales.

Así es como se observa que el error o la tibieza de Foucault ha sido alejarse y dejar de señalar las disputas ideológicas y los intereses de grupos particulares que han ejercido este poder y que la falta de énfasis en los valores éticos y morales ha dejado un lastre posmoderno que habla solo del fin de la historia ejercida sobre la inercia del globalismo financierista de una cosmopolita sociedad de consumo y de las teorías sobre la simulación y el simulacro que no llegan más que a mostrar ciertos síntomas y enmascarar realidades completamente devastadora. A lo cual no se atreven a denunciar o a dar una solución estructural-sistémica, espiritual y humanista. Llevando socialmente a la pobreza y alineamiento ideológica de los ciudadanos por los grupos en el poder de la llamada mentalidad y postura posmoderna.

Es por este aspecto, que la crítica institucional y los actores que encabezan dichas estructuras tanto por su falta de valores ético-morales, como de ideales, de la mano de la usurpación de los medios institucionales y los fines sectarios por vía de secuestrar a las instituciones. Enajenando dichos medios y la finalidad originaria de las instituciones, para satisfacer el goce y la ganancia de unos pocos, desorbitando la mecánica y el equilibrio de la dinámica social con la coacción de estas mismas, validadas y validando teorías que justifican su visión y modelo de pensamiento con lo cual se auto justifica la realidad que quieren imponer como la teoría de los simulacros la cual el mismo Rastier confirma la razón política, escondida en dicho planeamiento efectuado sobre la naturaleza de teorías de este tipo al señalar:

Según Guy Debord, la teoría de la sociedad del espectáculo denunciaba una mentira universal; luego Baudrillard la desarrolló como teoría de los simulacros hasta negar que la primera guerra del Golfo hubiera tenido lugar.²⁴⁹

Bajo este mismo suelo de ocultamiento y envenenamiento de la verdad está también la llamada posverdad. Concepto laberintico bajo el cual se pretende esconder la verdad política, social y económica de los globalistas y cuya relación mediática en los multimedia tiene su máxima expresión en las llamadas *fake news* o noticias falsas, las cuales son el cobijo del oprobio institucional de los po-

249 Rastier, *La creación...*, 137.

deres neofascistas y neoconservadores quienes han cobijado las conceptualizaciones posmodernas de manera biunívoca en tanto discurso validador de la legitimación de los intereses de dichos grupos de coacción y que en el hamparte también tienen a su resguardo el hampa del periodismo de los comentócratas cuya nota es financiada por las bancas internacionales. De tal suerte se tiene que el mismo pensamiento geopolítico en México con Alfredo Jalife, desenmascara la función de estas mismas *fake news* en tanto posverdad:

Los editores de los diccionarios de Oxford proclamaron a las “posverdad” como “la palabra del año 2016” que comporta una “muy clara dimensión de seguridad” que ha gestado “hechos alternativos” (*alternative facts*), cuando los ciudadanos y los aliados pierden la confianza en los políticos en temas de seguridad nacional”, por lo que “una cultura de posverdad hace más probable las campañas foráneas de desinformación” [...] La posverdad, que se acerca más a la mentira de las guerras de propaganda, forma parte intrínseca de las “zonas grises, donde colisionan las tres superpotencias Estados Unidos/Rusia/China que se enfrentan ya en el nuevo campo de batalla tecnológico del siglo XXI: la “ciberguerra”, con su corolario de la “guerra en el espacio”.²⁵⁰ [...] Una grave horadación en el “juicio” de John Thornhill, es que no toma en cuenta la “guerra de la desinformación” con herramientas cibernéticas en Estados Unidos con sus atroces *fake news* en la fase de posverdad en la que se encuentra inmerso “Occidente” (*Whatever that means*).²⁵¹

Todo este rodeo, es para mostrar la manipulación conceptual de los grupos de poder, operadores de los sistemas institucionales y que imponen estos por vía de los ejecutores de las propagandas por vía de los intelectuales orgánicos que validan desde la mecánica ideológica las promesas de vanguardia y de nuevos paradigmas tal como se ha embebido todas las políticas neoliberales para ocultar, validar y justificar las imposiciones estructurales e ideológicas mediante esta quimera conceptual (de aquí, como se ha señalado, la importancia que tienen las palabras y los conceptos y la lucha que hay sobre el sentido y el poder que ejercen estos mismos por lo que la manipulación o banalización semántica conlleva al olvido del ser y por ende a la manipulación por medio del olvido), al mero estilo sofista tal como lo hacen la mayoría de los teóricos globalistas posmodernos y en la cultura el mercado del arte y toda la estructura impuesta cuya última figura son los hampartistas.

En este caso argumentar que es posible el valor cultural de los objetos hampartistas por sí mismos vinculados y dirigidos a un grupo de consumo sectorial y aunque puede ser de masas no son trascendentales y siguen el consumismo bajo la naturaleza del úsese y deséchese, donde la masificación ni siquiera es una experiencia artística sino más bien de la ocasionalidad y de la *selfie* tal como los espectáculos del medio tiempo de los eventos norteamericanos y los productos chatarra de los Estados Unidos.

La diferencia académica que se tiene con estas expresiones impuestas por intereses mercantilistas y con fines oscuros está el sentido de la profesionalización de la licenciatura de Artes visuales, donde a diferencia de las ocurrencias y el narcisismo hedonista del arte contemporáneo, se debe conformar la *Bildung* del escultor y para ello el conocimiento de las tradiciones aparte de las técnicas tradicionales están vinculados los procesos técnicos que se han desarrollado en la escultura de gran formato y prueba de ello es el compromiso que en la anterior administración de la facultad con de la directora Fuentes dejó a cargo del proyecto con la empresa alemana BMW la cual abrió a concurso cerrado para los alumnos de la facultad y que dicha dirección dejó a cargo a los profesores del taller de último año del colegio de escultura denominado de proyectos. Estos dos profesores supuestamente están preparados para resolver cualquier proyecto de “escultura” y que al caer en la banalidad conceptualista del hampartismo no pudieron resolver y es gracias a que la nueva administración del director Gerardo García, ante el compromiso institucional contraído por la admi-

250 Jalife, *El (des)orden...*, 50, 51 y 53.

251 Jalife, *El (des)orden...*, 204.

nistración anterior, tuvo la sensibilidad y la responsabilidad de apoyarse del escultor e investigador Pablo Kubli quien coordinó y ejerció la autoridad en el área de los metales para llevar a buen fin la realización de las propuestas de los dos alumnos seleccionados. Institucionalmente comprometía no sólo la imagen de la misma FAD a nivel internacional sino que pudo contraer problemas legales el incumplimiento del contrato firmado por la anterior administración.

De esta manera se puede ver la clara diferencia entre los académicos que sólo se van por las propuestas viscerales y banales del hamparte, pero a la hora de enfrentarse a problemas reales tanto de proyectar y llevar a cabo un proyecto formal de escultura monumental como de la mecánica para trasladar la obra hasta la colocación de una pieza de más de 3 toneladas de peso, refuerza la complejidad y necesidad de cimentar la *Bildung* del escultor y no reducir las tradiciones a la banalización del supuesto de que ya han sido superadas, por lo que hay que seguir las corrientes hampartistas, de este modo se muestra la importancia de las tradiciones en la profesionalización del colegio de escultura para sumar y no restar con el legado y el conocimiento de las tradiciones de la escultura así como de los docentes que realmente conservan las tradiciones de las esculturas por medio de los materiales y los procesos tradicionales. De aquí y como citara Fernando Vallespín en coligación del pensamiento de Gadamer: “El sentido esencial de nuestra revisión del pasado no es así otro que el de mantener viva la «conversación que somos» (Gadamer).²⁵²

Lo anterior no implica sólo el dialogo con las tradiciones que llegan como parte del conocimiento y los procesos técnicos del pasado, sino que a diferencia de otras instituciones la FAD al ser parte de la UNAM tiene la tradición histórica de dialogar con diversos campus de esta misma institución lo cual le permite la interconectividad potencial con un abanico amplio de áreas del conocimiento tanto de las humanidades como de las ciencias, el diseño y la ingeniería; por lo cual en esta posibilidad de apertura con la alteridad hace presente también la multidimensionalidad de la escultura misma, así como la importancia de fundamentar el desarrollo profesional académico con estas áreas tal como se ha argumentado y desarrollado a lo largo de la presente investigación y que es gracias a este suceso institucional en que se ha mostrado de manera tangible esta necesidad que concierne al desarrollo de alumnos, académicos y autoridades en un conjunto que hace posible la actualización y el desarrollo profesional de la *Bildung* del escultor, cuyo espíritu y tradición es propia de la comunidad artística académica desde los albores de la concepción y creación de la mismísima Academia de San Carlos.

A través de la historia y las generaciones ha cambiado *mutatis mutandi* en un juego de tradiciones y rupturas generacionales, resultado del vitalismo pero también de la relación cíclica desarrollada desde el inicio de la presente investigación pero que ha tenido su mayor énfasis en el apartado anterior, lo que ha traído una serie de cambios formales e ideológicos los cuales han permitido el desarrollo y la conformación en cada periodo lo cual no se aleja de las luchas entre los grupos que en política está dividido entre liberales y conservadores, nacionalistas-internacionalistas y globalistas financieristas (neoliberales o neoporfiristas). Al ser la Facultad un campus de educación pública sus fines deben tener una cercanía y aportar a la sociedad al satisfacer y enriquecer no por modas externas (productos del neoliberalismo cultural y artístico), como se ha analizado ya con Simmel en el primer capítulo sino con la cosmogonía mexicana e internacionalista es decir arquetípica.

La importancia de la propiedad de los horizontes socioculturales, tradiciones y conceptos como parte de la formación del escultor y por ende haciendo uso de lo dicho, es importante señalar la trascendencia que tienen las instituciones en la formación profesional conjuntamente con la dialéc-

252 Fernando Vallespín, Carlos García Gual, *Historía de la Teoría Política*, 1 (Madrid, Alianza Editorial, 2002), 9.

tica que debe existir al interior de estas desde las diferentes capas humanas y de pensamiento que la integran, pero siempre guiado por la razón y los principios ético-morales por encima de cualquier interés, como se ha analizado siguiendo a Foucault.

Es menester llevar este aspecto crítico y dialéctico al planteamiento sobre la importancia de ésta misma, su análisis y sus críticas como parte de la formación recibida en los años académicos tanto *antes, durante y después* de la conclusión de los créditos en la licenciatura en Artes Visuales. Por ende, también implica el análisis de los conceptos históricos y lingüísticos que se han ido perdiendo y como se ha mostrado en el primer capítulo, no caer en las *habladurías* ni en las *escribidurías*. En parte, estos conceptos y elementos tienen una raíz muy profunda con potenciales vitales más vinculantes con la sociedad y las posibilidades de desarrollo profesional en diversos ámbitos, a la vez de poder tener una identidad propia vinculante entre los individuos tanto creadores como receptores al proyectar las tradiciones y su transformación por el talento, la intuición, la *aisthesis*, la fantasía e intelecto de los creadores del arte de la *sculpere*, para construir el momento en la historia, el espíritu y la temporalidad en pro de dejar alguna aportación matérica y teórica en la sociedad para así conformar nuevamente una identidad no sólo individual sino universal, como ciudadanos capaces de innovar o de marcar simplemente una diferencia y una semejanza en la temporalidad histórica e institucional.

La multi facialidad, de factores son elementos que validan y ayudan a la justificación de la existencia y necesidad de la propia licenciatura a lo que haciendo colación es necesario señalar a modo de símil de las citas, como se ha indicado sobre la desviación de los fines de las instituciones e infraestructura penitenciaria en que dicha desviación de las funciones que deben cumplir éstas. Siempre se ha dado por sujetos o grupos de sujetos específicos los cuales hacen uso de los aparatos, de los mecanismos y de los saberes de las instituciones. En este caso, de las llamadas instituciones del arte y del mercado institucionalizado del arte,²⁵³ que han creado los *simulacros* del valor-signo de la obra artística y de la invención del artista contemporáneo (como posverdad) y que han afectado la actualidad del arte en las academias y donde se han infiltrado los intereses externos con el fin de validar una forma de comercio de cierto “arte” en el cual los conceptos y valores son trastocados por los intereses supra-artísticos del mercado globalizante, que es dominado y controlado por unos cuantos grupos financieristas como son las bancas de las familias Rothschild y Rockefeller a nivel mundial. En este caso se puede ver como la crítica de Rastier hacia varios de los movimientos de las vanguardias y artistas fascistas o alienadores de las posvanguardias y en general del arte contemporáneo, como se muestra en el documental denominado: *La Gran Burbuja del Arte Contemporáneo*.

Este documental muestra la gran farsa y corrupción del llamado “mercado del arte” el cual se ha contraído a esas instituciones hechas por unos cuantos multimillonarios que inflan los precios de las “obras artísticas”, las cuales generalmente van desde los impresionistas, las vanguardias, las piezas pop y todo el llamado arte contemporáneo o hamparte. Uno de los ejemplos de ese juego de intereses y de precios inflados por la especulación financierista, se muestra con el primer ejemplo en la historia del “mercado del hamparte” que rompió todos los precios por primera vez en las casas

253 En este caso nos referimos a todo ese conglomerado que abarca galerías, museos, casas de subasta que promueven el mercado del arte y que como algunos pensadores críticos y documentales han señalado, no es más que una mafia a cargo desvaloración de la creación artística a partir de las tradiciones y nuevos procesos y herramientas que se integren y en una supervaloración del objeto artístico con lo que sólo buscan la volatilidad y la ganancia del comercio de objetos sin valor cuya certificación sólo la validan ellos con un papel que acredita el manejo de las “ideas”, siendo que las “ideas” no se pueden vender sino en realidad los objetos, así mismo hacen uso de una serie de arbitrariedades que se han llevado a cabo por las concesiones que tiene el poder económico y político con la subyugación de las instituciones que se someten y someten a los individuos, dejando de lado toda autocrítica y crítica a las instituciones, banalizando el proceso de desarrollo creador del arte por un snobismo que niega las tradiciones pero que se sostiene por las tradiciones de las instituciones.

de subasta, como se hace referencia a la obra de Van Gogh: *Los lirios*, donde Ben Lewis crítico de arte inglés muestra en su documental como se empezó a especular e inflar los precios, hilándolo a lo que responde Richard Brosky. En este documental se expone lo siguiente:

Las casas de subasta también estaban contribuyendo a la escalada de precios del arte contemporáneo a través de sus prácticas comerciales. El mercado del arte ya había experimentado una ascensión similar.

Estos son los Lirios de Van Gogh. En 1987, este cuadro se vendió por un precio récord de 53,9 millones de dólares, pero el comprador no habría podido pujado tan alto si Sotheby's no le hubiera prestado la mitad del precio final. A consecuencia de la controversia que provocó este hecho, la asamblea de Nueva York realizó una investigación sobre el mercado del arte. Y ahora voy a conocer al hombre que la dirigió.

—Richard Brosky (Asamblea del Estado de Nueva York): Tuve que ver con la subaste del cuadro de Van Gogh los lirios en la que había un australiano Alan Bond, que tenía unos 25 millones de dólares y un sr. Japonés que tenía unos 50 millones de dólares, lo que significa que el cuadro se debió de haber vendido por unos 26 millones, pero Sotheby's decidió prestar al señor Bond otros 26 millones y el resultado fue una tremenda burbuja en los costos y precios del costo en el impresionismo francés. Esta burbuja se creó por la decisión de Sotheby's de prestar dinero a uno de los dos postores, sabiendo que al hacerlo se dispararía el precio, eso no me parece nada ético.

—Ben Lewis: Tras la investigación del estado de Nueva York, Sotheby's dejó de hacer este tipo concreto de préstamos, pero 20 años después las casas de subasta seguían ofreciendo otros tipos de crédito. La documentación presentada por Sotheby's mostró que sus préstamos se habían duplicado desde 2005. *Si al mundo del arte no le preocupaba al mundo financiero sí*²⁵⁴. En 2008 las acciones de Sotheby's cayeron un 80% respecto a su valor máximo de octubre de 2007. Un inversor apareció en una cadena de Televisión para hablar del paquete de Sotheby's que vendía.²⁵⁵

Este caso es uno entre miles o quizás millones de casos en que se corrompe el sistema por intereses personales o de grupos al amparo de las instituciones, en este caso privadas. Como se ha señalado no se puede deslindar el arte de su entorno social, político, económico y ético-moral. Porque donde gobiernan los intereses creados se pueden disuadir, soslayar o enajenar no sólo la naturaleza de las instituciones sino también toda la cadena de la industria del comercio hasta la naturaleza y el principio con el que deberían ser creadas las verdaderas obras plásticas de la tradición que se heredan a cada instante y de la cual como herederos institucionales y ciudadanos profesionales, se abre la responsabilidad ética y moral de mantener y de hacer florecer con nuevos hábitos creadores, con espíritus profundos y convicciones inalienables sobre el papel fundante que tienen todos los escultores y artistas visuales desde su *kunstwollen* y su fuerza vital, dirigidos por una visión política, comercial y espiritual. Este caso muestra la gran importancia en la investigación y en la obra personal el desarrollo y comprensión del estado trazando de la multidimensionalidad experiencia, vivencial, reflexiva, buscando y encontrado desde aquellas lecciones impartidas por el maestro Roberto Soto y los diversos maestros en la FAD y fuera de la misma por vía de la apertura del dialogo de *mantener viva la conversación que somo*.

El motivo de la *Bildung* académica para hacer obras de arte en las cuales es importante tener una base multidimensional en las competencias y habilidades: técnico-conceptual, bagaje cultural, intelecto, la capacidad de análisis y crítica, así como la *aisthesis* transmitida por los maestros y la propia, desarrollada por la misma vitalidad y experiencia; es meramente para plantear la complejidad demostrativa de dicho planteamiento y desarrollo requerido para la profesionalización del escultor dentro de una facultad universitaria. Esto ha hecho que a través de las reflexiones efectuadas en todos estos años, los cuales relativamente no son muchos, más han sido los necesarios para

254 Las cursivas son mías, para enfatizar este punto.

255 Ben Lewis, *La gran burbuja del arte contemporáneo*, <https://www.youtube.com/watch?v=8iduGSHiibw>, minutos 23:40-25:39.

concretar la trama argumentativa sobre la importancia de las tradiciones en la formación académica profesional, acompañada de la crítica y el análisis de las instituciones tanto del arte en el mercado y la revalorización de las tradiciones que la conforman en una constante dialéctica con otras áreas, así como de las nuevas formas de concebir el mundo con lo cual se potencializará exponencialmente la formación del escultor en las escuelas profesionales de enseñanza artística, abriendo los horizontes de comprensión de la complejidad hermenéutica y sus posibilidades en el campo laboral.

La autocrítica, es un aspecto fundamental, aunque quizás no inherente a todos, es la capacidad de análisis y de reflexión en toda relación del individuo con la comunidad y viceversa en una constante universalidad hermenéutica en todos los ámbitos de comunicación lingüística o de relaciones estructurales entorno-sistema y sistema-entorno (no dejando de ser de competencia de la misma hermenéutica filosófica), que en su teoría de sistemas Luhmann, llega a desarrollar de manera magistral, las relaciones estructurales y meta-estructurales; sin estar por ello mismo, exento de críticas reflexivas.

Mente concipio, el análisis, la investigación, la intuición, la fantasía e incluso la curiosidad han brindado el interés en los años de estudiante y aún hasta la fecha, también han brindado la posibilidad de dialogar con estudiantes, docentes y especialistas de otras especialidades a lo cual el horizonte de interpretación y de análisis se ha ampliado por estas vías de comprensión. Así he relacionado no solo el pensamiento de Nietzsche y Foucault con la dinámica de las artes plásticas y en particular de la *sculperre* sino que esta dinámica ha permitido que tenga una comprensión un tanto más sensata, más allá de los contenidos y visiones implantados comúnmente desde la misma licenciatura por la imposición ideológica del neoliberalismo cultural por vía de las instituciones infectadas por la plutocracia, desde las pautas impuestas por vía de los gobernantes federales y estatales durante los gobiernos entreguistas al capital y los intereses financieristas extranjeros.

También es necesario mencionar la importancia que tiene fomentar la enseñar en las escuelas de arte sobre las tramas y trampas del llamado “mercado del arte”, como se ha mostrado en la cita anterior. Dado que éste es un mercado desleal y voraz, muchas veces sin ética profesional. El no hacer reflexivos y críticos al alumnado sobre esta realidad y sólo plantear la creación para integrarse al “mercado del arte” institucionalizado por las galerías, casas de subasta y museos, es hacer que se alienen a un solo canal mercantilista empoderado y dirigido por intereses sectarios donde las obras son valoradas o desvaloradas según los intereses sectarios de estos, cayendo en los simulacros cosificadores. En un negocio donde lo que importa en primera instancia son las ganancias y la firma es un mero pretexto signico para justificar el negocio, para así mantener o elevar los precios en beneficio de unos pocos quienes manejan, orquestan y manipulan este negocio institucionalizador pujando y haciendo que pujen los precios de objetos del llamado arte contemporáneo (hamparte, en toda la extensión de la palabra) y por ende encamina a los egresados a la boca del lobo, porque por una parte no salen bien formados con las técnicas, conceptos, principios éticos e incluso convicciones de lo que hacen ni de lo que es el arte en general y en particular la escultura desde sus modelos de *co-formación* que implica dicho arte.

En este caso, ingresa otro gran problema detectado en el transcurso de la investigación, por lo que también es importante cimentar dentro del espíritu universitario basado en sus tradiciones ético-morales, histórica, técnica y espiritual. Como se ha señalado y se ha mostrado desde el primer capítulo de esta tesis, al que se ha referido al desarrollar e investigar la interpretación y comprensión de los conceptos a partir de los prejuicios y su sentido originario a través del proceso histórico y las tradiciones. Para esto también se ha encontrado que no se puede hacer uso a la ligera de cualquier

concepto en la conformación de cualquier obra como parte de su fundamento y justificación. Si se trata de una obra abstracto-conceptual o figurativa no se deben tomar como muletilla, dando como moneda corriente para una superflua justificación sino que se debe tener una investigación profunda y precisa para poder hacer uso profuso de ellos y encaminarlos de manera apropiada desde la *Vorstellung* hasta la materialización como proceso de creación de la *téchne-poíesis* constitutiva de la concreción de la *Darstellung* para que no se vuelvan meras palabras rimbombantes de discursos vacíos y carentes de significación por vía de las *habladurías* y las *escribidurías* incrustada sobre la obra finalizada y validada sobre estas mismas habladurías y escribidurías institucionales.

Es importante en las escuelas y facultades de arte tener docentes preparados con una fuerte investigación sobre las palabras y conceptos usados al momento de impartir las clases en las aulas y talleres, así también con experiencia laboral y productiva como profesionales en arte. La lucha por la significación también es una lucha política por el sentido de los conceptos y de la genuina relación de voluntades de poder, la intensión de la creación del arte o su negación por intereses externos a los propios creadores como señala una cita a Kosselleck en la extensa introducción que hacen José Luis Villacañas y Faustino Oncina al texto donde se presentan dos ensayos, uno de Gadamer y otro del citado autor, desocultando la importancia que tiene la validez o invalidez de cualquier concepto en una lucha sobre la validez e invalidez dentro de la historia y las instituciones:

«Concepto», en este sentido, posee una estructura muy precisa. Es un índice (Nietzsche diría un «indicio») que da a conocer las transformaciones sociopolíticas y orienta la prospectiva histórica. Pero, a la vez, él mismo transforma las acciones históricas y sus expectativas. Son índice y factores, por lo tanto, realidades teórico- prácticas. Las luchas político-sociales quedan registradas en los conceptos, pero las luchas por «términos apropiados» —la lucha semántica— forman parte de la lucha política y la determinan. Por eso la historia conceptual (y no la vieja historia de la filosofía) confluyen en la historia social. Construir la historia del concepto es necesario para construir la historia social, no solo en la medida en que así describimos las luchas sociales, sino también los sujetos en lucha. De otra manera la historia conceptual degenera en mera crítica de fuentes. (FP.pág. 113). La permanencia y la variación del concepto constituye un mecanismo óptico para evaluar la pervivencia o no de estructuras sociales, pero también las intenciones y la voluntad de los actores.²⁵⁶

De esta manera se descifra la importancia que tiene cada uno de los conceptos que se han ido desarrollando y asumiendo en la desocultación. Sin importar que el concepto sea novedoso o “pasado de moda”, sino que tiene una constitución dentro de la comprensión del ser de: lo histórico-lingüístico, la temporalidad, sus entorno sociolingüístico, etc. En una constante lucha de validación e invalidación, no sólo de grupos que ostentan la dominación a partir del análisis de estructuras sociales, tal como se ha comprendido y que han impuesto los grupos de poder creados, donde no sólo políticos que dominan y manipulan nuestras instituciones, sino también de los grupos del poder económico que pretenden dominar la semántica de los valores y de la *Aisthesis*, es decir de la sensibilidad unificada por la amputación de los valores histórico-lingüístico-humanistas al banalizar los conceptos y tras amputarlos de estos elementos que forman parte de la dinámica supra semántica. A su vez le aportan la dignidad de comprenderse como herramienta y como indicio de las voluntades creativas, por ende, la imposición del olvido conduce a la usurpación por parte de los poderes facticos en las relaciones socio-histórico-conceptuales de la valoración vital en los ciudadanos, dando como resultado la amputación de la ontología de la creación en la escultura y la evaporación de sus sentidos técnico-matérico-discursivo por una banalización del ser y la creación de las obras tradicionales en las sociedades de consumo ávidas de mayores estímulos y sensaciones y por consecuencia: viscerales y fácilmente caídos en las habladurías y en la imposición de los modelos de pensamiento implantados por el establishment neoliberal-posmoderno.

Las estructuras implantadas hacen que el ciudadano quede sin identidad por la homogenización de la mecánica industrial. Ejemplo de ello es la cultura matriz de esta vorágine, es decir la cultura frívola y vacía de consumo estadounidense, pero implantada en suelos con identidades, culturas y cosmovisiones que contienen sus propias raíces históricas, nunca puras, pero siempre propias. En este punto de la investigación se ha justificado la rehabilitación de las palabras caídas en el olvido y tomadas por los globalistas posmodernos como superadas. Retomado y revalidando el enfoque del pensamiento occidental originario desde la interpretación mexicana (occidente mexicano), dado que no es posible traer en la multiculturalidad nacional en el reduccionismo romancista de ser un mítico natural de México ni mucho menos de ser un europeo, pero a consecuencia de esta dualidad de la aculturación y bajo el acontecer histórico de la cultura occidental mexicana, dado que el arte en tanto arte y la escultura en tanto escultura son co-construcciones histórico-conceptual-lingüísticas-tradicionales tal como se ha mencionado más arriba han sido heredadas por los españoles en particular y europeos en general desde la formación de la Real Academia de San Carlos de Nueva España.

Por estos motivos, es menester en toda *Bildung* académica y docente, tanto el análisis sistémico-institucional como el desarrollo de una ética-moral desde los meta-sistemas hasta el accionar mismo del ciudadano escultor inmerso en una sociedad multicultural con un compromiso afectivo-profesional. Por lo que debe ser responsable en su hacer, para no caer en la criminalidad, el vandalismo, la extrema irracionalidad subjetiva que al escudarse bajo el pretexto de la libertad se reduzca a un libertinaje subjetivo en extremo irracional y sofista (por este motivo se supera con el concepto de observaciones de segundo grado el subjetivismo).

Por otra parte, pero de manera vinculante y jamás deslindado el aspecto de la τέχνη (téchne) griega o de su latinización a partir de la *ars* las cuales como se ha visto implica también un desarrollo histórico-lingüístico dinámico que se plantea como un *saber hacer*, un *poder hacer* y un traer al ser en la fabricación y la creación (en consecuencia la constitución en su conjunto del arte originario o *téchne-poíesis*), por lo que el arte pierde su sentido objetual y revalora su verdadero sentido de oficio, superando esta concepción, al liberarse en un periodo en que la racionalidad no era instrumental sino una manifestación ontológica. Periodos en que han sido eternizados y esculpidos en la cultura griega las más grandes obras de la antigüedad clásica. Un momento intermedio previo a la segunda Ilustración, del humanismo racional occidental se encuentra en el Renacimiento italiano donde como se ha visto el arte de la pintura y la escultura sin dejar su contacto con la materia y el oficio se plantean nuevamente como arte liberal que expresa la *psiché* (el alma), en el espíritu en las obras de arte y por eso a los grandes maestros de las tradiciones a través de la historia y de sus obras se les debe tanto, tal como son: el maestro Miguel Ángel Buonarroti y al mismo Leonardo da Vinci. Sin embargo, a través del cambio histórico sociocultural-mercantilista, siguiendo la naturaleza del devenir de los cambios cíclicos como señala una parte del pensamiento de Nietzsche y que hemos ampliado en el apartado anterior; este fenómeno cíclico, muchas veces olvidado por los “neoconservadores postmodernos”.

El eterno retorno que pareciera olvidarse en los tan audaces neologismo conceptuales postmodernos basados muchas veces en el *citacionismo* sobre frases de Nietzsche y Heidegger, convertidas estas en *habladurías* y *escribidurías*, con lo que anuncian el fin de la historia, la búsqueda de lo post-humano y cuestiones de tal índole que cae en el delirio de la ciencia ficción de los llamados simulacros y la denominada posverdad. Perdiendo al hombre y las sociedades en el sin sentido del olvido alienador y cosificador, por lo que tarde o temprano ese olvido del ser del que la oba *Ser y Tiempo* reclamará el recordar de la verdad como *Aletheia* y por lo que en un pensamiento más

complejo tarde o temprano dará una revaloración de lo pretenciosamente olvidado, amputado y suprimido por los intereses creados por los beneficiados de la Globalización financieristas. En este caso, la creación escultórica del *ars sculptor* en tanto *ars sculperere*, en el profuso e indistinguible marco en que se co-construye el escultor mismo y en su constante *Bildung* semántica e institucional, que si bien es cierto tiene su fuente de aguas cristalinas en los talleres y llena su substancia de los conceptos-histórico-lingüísticos del *mýthos-lógos* de la cultura y las tradiciones meta históricas y completamente espirituales y humanistas. Como también se ha mostrado tiene su *arché* en la constitución conceptual, institucional e histórica; en la Grecia *heroica* de la primera escuela de escultura, la cual puede variar en formas pero en esencia sigue siendo la misma esencia que es la constitución de un recinto donde se transmita el saber y la sensibilidad de este arte tanto teórica como prácticamente es decir dar vitalidad a las tradiciones.

Las escuelas de escultura como se ha reconstruido en los apartados previos desde la separación de Oriente y Occidente ha sido también la que ha dejado los primeros registros en la historia de la teoría del arte. La escultura griega fue la primera que se constituyó desde la antigüedad antes que cualquier otro arte (históricamente datado y registrado), debido al conjunto de oficios que implica el desarrollo de las obras definitivas y entre ellas se destaca la importancia del dibujo, es decir del denotado diseño, para plantear las soluciones y precisiones de la obra a realizar en las escuelas y talleres. Las tres principales artes para el desarrollo y fundamento de las tradiciones, que llegan hasta la actualidad y que se reactualizan son: la *ars plástica*, *ars fusoria* y *ars sculperere*. De estas tres artes que tienen una existencia milenaria pero que a diferencia de la cerámica, estas tres son la base de las escuelas de escultura y que su relación prácticamente no se va a perder en todos los subsiguientes periodos del arte mundial tanto occidental como oriental. Incluso cuando una desfallece en la historia siempre hay un intrépido y genial escultor que la ha de sacar del olvido como el caso de los maestros del renacimiento o de su singular relación constante con la arquitectura que durante muchos periodos fue considerada como la segunda hija de la escultura, dado que la primera era la pintura (como señala Cellini).

Hasta mediados del siglo XX y después de la segunda guerra mundial en que la apertura del mercado hace sus atrocidades las cuales se notan en museos como el Louvre de Atlanta y el de Abu Dabi. Donde la crisis de las artes vino por un mercado que negó el arte en sus tradiciones y se fue por la falacia semiótica del valor-signo de la firma mercantilista, que usurpa el valor de la obra en tanto obra. Sobrevalorando más de lo que representaba dado que esa firma como se muestra en el documental se ha inflado a tal grado, donde lo que importa es inflar los precios para una mayor ganancia a un menor costo de producción, especulando sobre la burbuja preñada de las firmas de los “artistas” en las obras del “mercado del arte”.

Mientras sucede esto en Europa y Estados Unidos, hay todavía una fuerte tradición en México que languidece desde la Academia de San Carlos y con pocas décadas de existencia la antigua Esmeralda de donde emergieron también muy notables escultores que dominaban el modelado y que se especializaban en la *ars fusoria* o en el arte de la *sculperere*. Hasta la fecha en la FAD, sigue habiendo los tres talleres con un rescate apenas visible de la fundición, tal vez por la insensibilidad de ciertos grupos de poder, en el colegio de escultura que han evitado el desarrollo de dicho arte o por el desconocimiento de un oficio tan complicado como es la *ars fusoria*. Sin embargo, se continúa esculpiendo y modelando, aunque con calidades cada vez menores, dado que las generaciones más jóvenes se van por ideas pseudo conceptuales y han perdido el compromiso por dominar y aventurarse más en el perfeccionamiento de la escultura, sus saberes, oficio y la búsqueda de nuevas técnicas dentro de cada una de estas tres artes, a tal grado que en la actualidad se encuentran

docentes con grados de Maestría o incluso de Doctorado en el área de escultura sin saber modelar, impartiendo clases de modelado.

El peor de los casos, de maestros que han formado parte del grupo de la constitución de nuevos planes de estudios sin siquiera tener una investigación para poder titularse en varios años desde que egresaron de la academia y anquilosados en sus puestos van en contra de la enseñanza básica y de la profesionalización de la escultura, por lo que desde una observación de segundo grado propia que hago en la actualidad sobre mi estancia estudiantil se observan las inconsistencias en la enseñanza de algunos de los profesores con quienes he cursado los primeros semestres. Reflexionando y viendo la cuestión desde una *observación de segundo grado*, se aprecia que son decepcionantes varios maestros enclaustrados en sus guetos hampartistas, tras constatar la experiencia profesional de varios escultores dentro de la facultad y fuera de ella se muestra lo risible de sus posturas ante la realidad laboral, fuera de las paredes escolares e institucionales (muestra de ello es la resiente prueba que ha sabido dirigir el escultor Pablo Kubli con el proyecto que abandonó el profesor hampartista que había sido designado para estar acargo del desarrollo de dicho proyecto y que no pudo resolverlo desde sus posturas y propuestas contemporáneas).

Como se mencionó, al inicio casi abandono la escultura, aunque tras conocer al maestro de Anatomía Artística de la Academia de San Carlos quien me recordó esos días de enseñanza del maestro Soto y al tener una conversación con su ayudante; una persona también de edad avanzada y bastante robusto (según recuerdo), hizo comprensible la primera diferencia entre arte y artesanía, (ahora es la diferencia entre artes liberales y artes funcionales, bellas artes y artes utilitarias) quien expresó: *la artesanía se hace con el corazón y las manos, pero el arte se hace con el pensamiento, el corazón y las manos*. Cabe hacer un paréntesis sobre lo que se concibe al mencionar el pensamiento y este se refería a dos cosas: el intelecto y el alma (*psiché*).

A partir de ese momento y después de ver los pequeños albertitos en bronce, exhibidos en una antigua vitrina de su taller, estos eran tres modelos vaciados en bronce. El primero era meramente geométrico (formas inorgánicas), el segundo estaba compuesto por dos partes, una fase intermedia que tenía como corte sagital del cual la mitad era geométrica y la otra ya con la forma orgánica y una tercera donde se apreciaba completamente la figura humana femenina con todas sus características anatómicas representadas de manera natural. Esta pequeña experiencia, permitió soportar las clases que carecían de disciplina y compromiso de parte de la docente del taller de modelado, incluso la falta de atención o de plano ausencia de esta del taller de modelado. Fue en el último año del periodo regular, al cursar en el mejor taller de *sculperre* que tiene la actual FAD, el taller vespertino a cargo de la docente Lemoine cuando por las características del taller como por la vocación docente, por lo que regreso a la escultura y a iniciar el camino de la *sculperre*.

El taller que se denominaba de Escultura en Piedra, impartido en ese momento solamente para quienes habían cursado modelado y que se inscribieran hasta el 7° semestre de la licenciatura. Sólo en el 7° semestre de la carrera reencontré el gusto por la escultura al tener una docente comprometida y competente en la enseñanza del educando. Pese a la mala formación que se recibe en varios de los talleres de modelado, el grado de exigencia de la profesora en cada uno de los procesos y su compromiso con la adecuada aplicación técnico-conceptual, me incentivó a ponderar el justo valor e importancia al *ars plastika* (arte del modelado) por lo que se fomentó un desarrollo progresivo con el paso del semestre. La disciplina para transmitir cada proceso de la enseñanza en el taller de la *ars sculperre*, estaba puntualmente establecido en su programa, por lo tanto fundamentado con la bibliografía especializada y la aplicación de una vasta experiencia docente. Por esto, cuando en la

experiencia profesional, pasé por una serie de filtros con la iniciativa privada, logré presentar una propuesta bien desarrollada en lo conceptual y al presentar el modelo bien modelado. Esto dio como resultado, vender la primera obra original como propuesta al satisfacer y justificar la obra ante las necesidades de la iniciativa privada. Este proceso post académico y el caso del proyecto de la BMW justifican la importancia de profesionalizar la enseñanza del colegio de escultura en la *Bildung* académica.

En cuanto a la *téchne*, tanto en su *saber hacer* como en su *poder hacer*, es parte fundamental en la enseñanza de la escultura sin dejar de lado la capacidad de desarrollar conceptos, lo cual se funde con la técnica y por ende la parte que había desarrollado con los estudios y reflexiones dialécticas (la paridad del concepto de *simultaneidad*, como se desarrolló en el apartado anterior, así como la dualidad *Vorstellung/Darstellung*), desarrollados durante los tiempos que dispuse al observar la falta de atención y de seriedad de parte del docente con quien cursé el taller de modelado, por lo que se aprovechó al menos una hora en dos clases a la semana en hacer mi segunda visita a Ciudad Universitaria.

Así después de tener una vacua experiencia existencial por las deficiencias del nivel docente en algunos de los talleres que me interesaba cursar y de las clases teóricas de aquél entonces. Afortunadamente el nivel de dibujo adquirido en los primeros años con los maestros de dibujo, así como tomar clase con el profesor Roberto Camaño en las clases de geometría, quien en una clase expresó que éramos de la Nacional de Artes Plásticas y deberíamos hacer las láminas de geometría como profesionales; esto renovó la valoración de la licenciatura al asumir nuevamente que la licenciatura era un nivel superior. Este comentario coligo a buscar más en los profesores, pero principalmente a exigir más en mi propio desarrollo, en cuanto a mi obra y a todo lo que hacía y concebía, por lo que en estos años trabajaba, estudiaba y llegaba a hacer mi quehacer domésticos y después en la madrugada hacer las láminas de la materia del Orden Geométrico, propias de la materia que impartía el profesor Camaño, claro también todas las demás tareas, habiendo días enteros en que prácticamente no dormía.

Esta disciplina ha permitido ir cubriendo las deficiencias previamente mencionadas y aprovechando las virtudes académicas y mejorando en lo personal al ir superando las propias deficiencias, encontrando nuevas perspectivas que se sumarían al espíritu autocrítico y existencial. Tal desarrollo, tenacidad y compromiso serían parte de los cimientos de la *Bildung* en varios aspectos al momento de confrontar y resolver los compromisos del encargo y de la obra personal como escultor (hasta la fecha han sido parte fundamental de las bases del autodesarrollo).

Por otra parte, después de ese tiempo, otra experiencia vital previa al ingreso del taller de escultura y que ha contribuido en gran medida al desarrollo y reflexión físico-espiritual-mental, fue el poder entrar al Dojo de C.U. y conocer a *sensei* Rene Galván quien a través de sus enseñanzas del *budo* japonés, se puso al frente la comprensión e importancia de la filosofía oriental (por los principios y conceptos de dicho campo) y de la relación integral del desarrollo físico, la armonía de la energía, la mente y el espíritu; conjugadas en la disciplina del espíritu japonés, quienes antes de empezar a entrenar, limpian sus dojos con una jerga y usan el cuerpo como herramienta para limpiar el suelo del mismo. Su disciplina es una visión compleja del mundo que busca el perfeccionamiento de cada una de las cosas que hacen y una valoración de todas sus tradiciones que siguen resguardando y valorando (conservando y desarrollando conjuntamente entre el mundo moderno-tecnológico y su identidad y tradiciones milenarias).

Ahora entendiendo un poco de la cultura oriental y gracias a los duros entrenamientos y fuertes valores éticos-morales de la disciplina, se dieron los cimientos para dar pauta a lo desarrollado en el primer capítulo al tener una interpretación diferente sobre el manejo y entendimiento de las unidades indisolubles *cuerpo-espíritu*, *materia-espíritu* y de la responsabilidad de las acciones y revaloración de las técnicas tradicionales. De esta vívida experiencia, también aportaron el conocimiento de las posiciones marciales (posiciones que mantienen un equilibrio y aplicables al manipular las piedras y al esculpir), para poder mantener una mejor postura, equilibrio y comprensión del movimiento y mecánica propia y de los materiales pétreos al tener que desplazarlos o simplemente al momento de esculpir. Al mismo tiempo concentrar el cuerpo y la mente, con una postura correcta también conduce a ejercer mejor el oficio y trabajar como en los entrenamientos de aquel entonces manejando los dos lados del cuerpo, tanto piernas como brazos.

Estas vivencias y experiencias, permitieron revalorar una vertiente de las tradiciones marciales y cívicas japonesas, dado que tras conocer la complejidad de la escuela de cada arte marcial conjuntamente unido a los valores morales y espirituales, permitieron entender la importancia y vitalidad que aún en el mundo moderno tenían las tradiciones ancestrales para los propios japoneses, y que éstas aunque han sido heredadas desde tiempos inmemoriales conservan su actualidad por la herencia cultural que significaba conservar y cultivar cada una de las escuelas y técnicas del *budo* japonés, donde lo fundamental no es sólo la técnica sino el espíritu que en ellas habita y un modo de vida que sigue el camino de las virtudes.

Estos aspectos, aunados en ese entonces, al estar en otras facultades con carreras humanistas cuyo nivel de exigencia conceptual y de especialización de los docentes (la mayoría con doctorado, no sólo nacionales sino también obtenidos en Alemania y Francia), además de que varios tenían especialidades en diversas áreas, así como libros escritos con gran erudición, en donde los más insignes maestros que conocí en esos años ejercían sus profesiones y los mejores ejercían la docencia por vocación y por amor a la enseñanza en la UNAM). Estas experiencias permitieron templar y afilar de nuevo el mellado espíritu. En algunas facultades de C.U. como también en algunas en la periferia a dicho campus más la experiencia en el *dojo* con Galván *sensei*, permitió una experiencia vital de dialogo horizontal-vertical y con la espiritualidad que ante el vacío conformado por la ausencia de un docente con el nivel del profesor Roberto Soto en el área de la escultura y posteriormente por el ayudante del propio doctor Castañeda en San Carlos.

La situación económica es un factor importante para la estabilidad y seguridad de los estudiantes y el periodo neoliberal ha mermado la economía de millones de familias, este factor, ha provocado un índice cada vez mayor de decersión o en el peor de los casos a conllevado a la exclusión por lo que ni siquiera aspiran muchos estudiantes del nivel medio y básico a estudios de nivel superior. Este factor, no aparece en las tesis de la facultad, pero que conciernen a la reflexión por vía de las observaciones de segundo grado. Si bien es cierto no es un factor netamente del arte pero sí de las instituciones de enseñanza del arte en especial de las universidades públicas. Dado que en estas la universalidad también permite la apertura y la revisión de la incidencia en la democratización de los niveles de estudio a todos los ciudadanos como un derecho universal y plasmado en la Carta Magna. Otro problema del centralismo de la carrera de Artes Visuales al trasladarse al pueblo de Santiago Tepalcatlalpan, Xochimilco a los ciudadanos que viven en el área metropolitana y que tienen que estudiar en la única facultad donde se imparte la licenciatura de Artes Visuales con viajes que van de 3 a 4 horas de ida y 3 horas mínimo de regreso impone un gran problema no sólo económico sino también temporal, por lo que se debería de buscar en algún momento la apertura de un campus en C.U.

Las lecciones en las Facultades de Ciencias Políticas y la Facultad de Filosofía y Letras así de como la vivencia en el *dojo* de la UNAM ha hecho patente el gran valor humanista de los docentes que cobijan con sinceridad el espíritu universitario y la gratitud que conservan con la misma UNAM y la sociedad al dar lo mejor de sí a toda la comunidad universitaria. Galván *sensei*, con la vocación de transmitir su conocimiento (como también lo hacía el profesor Soto) y exigiendo lo que él sabía hacer, sin que fueran palabrerías o exageraciones, lo cual también hizo comprensible la importancia de la *fabula docet*²⁵⁷, es decir del conocimiento desarrollado por el perfeccionamiento de las técnicas tradicionales, de la vida, el espíritu personal y desde aquél momento fue fundamental el compromiso de no obtener la titulación por el mero fin de obtener el título y de no dar clases sin antes, tener un dominio de los procesos y principios de la *téche-poíesis*, de tener cierta experiencia que no se remite sólo a lo aprendido en las aulas y que el hacer y saber se validaran por la experiencia previa evitando así que el título pesara más que la *Bildung profesional*. Formación en la simultaneidad de: el pensamiento, la experiencia, la vivencia y la propia fuerza vital en la poíesis a partir de comprensión de la co-construcción del *mýthos-logos* los que hacen posible la autovalidación, equiparando el nivel de lo que la *Darstellung* en papel connota.

Este compromiso se hizo más patente al ver como alumnos que seguían algunos como ayudantes y otros inmediatamente al egresar, en poco tiempo daban clases anquilosándose desde temprana edad a una docencia dentro de la facultad repitiendo los discursos y conocimientos adquiridos dentro de las aulas, sin tener ningún desarrollo personal fuera de la misma institución, por lo tanto no tienen nada propio que aportar. Esto se reafirmó, también con varios docentes que sólo han estado anclados a las aulas a dar clases desde que salieron de la licenciatura (aunque también existen en la facultad los grandes maestros que han vivido con la docencia a la par de la creación personal y han dado grandes aportes a la actual facultad de artes como han sido nuestro difunto maestro emérito Luis Nishizawa o todavía en vida como el maestro Novelo y el maestro Cabello).

Entrando al taller de escultura en 7° semestre, después de lo acaecido en los anteriores semestres y con el último hábito de esperanza de aprender formal y conceptualmente la tradición de alguien que tuviera aún el deseo de enseñar con vocación el *ars sculperre*, la profesora Lemoine a cargo de este taller y con sus exigencias formales, mencionadas anteriormente enseñó varios aspectos propios de la materia que eran desconocidos o no se tomaban en cuenta y que muchas veces no pensaba siquiera que existían. En primer lugar el acercamiento docente para entender un proceso conceptual heredado de la ruptura, la cual no logró desligarse del todo de las tradiciones, por más que denostó y atacó durante décadas a esta; dado que ella misma necesitaba de estas tradiciones y no podía partir de la nada, pero sí negarla como consecuencia política. Por esto se conservó el desarrollo del modelo tradicional de boceto en dibujo, boceto modelado y modelo como planeación y proceso de la *sculperre* que diera como resultado una obra con materiales definitivos y conformando parte de la *Darstellung*. Este es básicamente el proceso que transmite desde entonces, previo a ello se seleccionan palabras que en su significado denotara un valor, o signifiquen alguna propiedad de la piedra (en este caso todavía un proceso muy básico y elemental del desarrollo conceptual el cual como se ha desarrollado en estos dos capítulos es mucho más complejo que tomar palabras por conceptos, extraídos del DRAE).

Como se ha desarrollado, hay una parte importante en el dibujo para poder bocetar dentro de la escultura y en este aspecto, los planes de estudio de la facultad carecen de una materia para poder

²⁵⁷ La actitud adaptada aquí es la de una conciencia metodológica que prefiere enseñar por el ejemplo (“fabula docet”), enseñar haciendo lo que se quiere enseñar, indicio seguro del docente experimentado y prudente que sabe que sólo se enseña lo que se sabe hacer y no lo que sólo se sabe decir. Ver: Rafael Rodríguez Sández, *La filosofía, técnica política y terapéutica: una lectura del Gorgias de Platón*, (Cádiz, Universidad de Cádiz, 1995), II.

desarrollar un dibujo escultórico tanto geométrico como de representación a mano alzada, propios para una profesionalización del egresado vinculado y apropiado con el colegio de escultura y que como se verá más adelante, es menester para la proyección de propuestas en proyectos reales ante la iniciativa privada, el gobierno (en sus diferentes niveles) o simplemente para la obra personal, siendo parte de los medios coyunturales de la *Bildung* del escultor en vías de su profesionalización.

A falta de dicha materia en los planes de estudio, pero con el apoyo previo de la materia de El Orden Geométrico, parte de la intuición propia y el gusto por la escultura, permitieron dibujar bocetos escultóricos, pero muy figurativos, lo que llevó a la descalificación de estos por la docente a cargo²⁵⁸, siguiendo las posturas e influencias de la mayoría de los docentes que impartían e imparten modelado, por la influencia que heredaron de la escuela de los años 80. Debido a las deficiencias en esta área es necesario en el taller de *sculpere*, que se debe impartir mínimo durante dos años escolares, (dado que, en dos semestres que en realidad dura cada uno aproximadamente 4 meses). Es imposible llenar todos los vacíos formativos que dejan lagunas del actual modelo de docencia, enseñanza y planta docente en los talleres de modelado, introducción a la escultura y del llamado laboratorio de proyectos del actual plan de estudios. Aunado a esto la ausencia de materias especializadas para la escultura como el dibujo para escultores, el modelado anatómico (**figs. 120-123**), el cuál como se ha mostrado en el segundo apartado del presente capítulo, requiere replantear los procesos y programas del mismo colegio, así como las implementaciones de materias y cursos especializados en teoría e historia de la escultura.

Bajo la complejidad de los temas desarrollados se percibe completamente la importancia de una especialización en la escultura por lo que ya no sería posible dejar al actual colegio de escultura como una simple rama de la licenciatura en Artes Visuales, porque en sí la escultura, sus ramificaciones, áreas, oficios, materiales y estilos, requieren de especializaciones muy diferentes y mucho más complejas sobre las demás manifestaciones plásticas y visuales como son las gráficas y las pictóricas como ya se ha mostrado en el apartado anterior con Gombrich.

2.5 Experiencia, tradición y voluntad creadora: del *ars sculpere* como conformación vital en el proceso personal

Bildung, en tanto co-construcción es decir, hermenéuticamente como prejuicio, se ha presentado hasta el momento un tramado complejo entre *das selben* y *simultaneidad* prestándose de esta manera al mostrar la complejidad abarcante en las tradiciones que confluyen en el aprendizaje, la enseñanza y el desarrollo de la *sculpere* a nivel profesional, por lo que se ha desarrollado con antelación conjuntamente el caso de la creación en la escultura. En sí esta es mucho más abarcante que el reduccionismo práctico de la técnica, más ésta misma no deja de ser nodal e imprescindible en la creación de la *sculpere*. Por este motivo es que la relación de la construcción conceptual, histórica e incluso la inmersión y coligación filológica, filosófica, política e institucional ha permitido observar e interpretar más allá de las meras *habladurías* y ni que decir de las *escribidurías* contemporáneas,

²⁵⁸ Cabe señalar, la clara influencia de la ruptura en la valoración de la escultura que desarrolla en su formalidad el concepto dentro de los tres elementos que desde la tradición han formado el equilibrio de una obra escultórica y son forma-concepto-materia, pero desdeñando la tradición figurativa y el estudio de la anatomía artística desde el modelado, lo que ha repercutido en una carencia fundamental en la formación de los estudiantes y de sus posibilidades de desarrollo profesional al egresar de la licenciatura.

permitiendo así un mejor desarrollo procesal en el camino de la formación del discípulo en las instituciones de nivel profesional y posgrado de enseñanza artística.

Dado este desarrollo, el presente apartado en definitiva, pretende mostrar de manera sencilla a modo de ejemplos palpables la relación práctica de la interconexión abarcante en el proceso de la *Bildung* en que se inscriben seis de mis obras, las cuales se presentarán y desarrollarán a continuación, desde una observación de segundo grado. Aclarando con antelación que la formación académica no es el límite (más sí el índice institucional para la profesionalización y complejidad del desarrollo cultural y artístico) del desarrollo profesional, sino apenas el umbral por el que esta carrera en su acontecer y experimentar se vuelve toda una aventura la cual conjuga vida, ciencia, epistemologías, pensamientos, anhelos, deseos, principios ético-morales y cosmovisiones de manera integral en el ser constituido por su temporalidad y devenir en tanto *sculptor*. Éstas de manera compleja son trenzadas en el *mýthos-lógos* propios de la creación y de la conformación del *sculptor* (de un modo que no es ni objetiva ni subjetiva pero que se transmite por estas vías), en este sentido es como aprehendemos de la vitalidad institucional y de la autoridad que en ellas emanan los saberes de las tradiciones y la voluntad de creación inherente a los verdaderos maestros, con un ápice de individualidad y de colectividad. Es por esto que se presenta como un camino donde el hilo conductor es el desarrollo personal por vía de la dialéctica con las tradiciones y las autoridades (maestros) que han caminado previamente desde el inicio o *arché* y que han constituido ya una manifestación de la escultura misma.

En el apartado anterior, en una revisión general de la proyección que me ha encaminado a decidirme y dedicarme a la *sculperre*, hemos mostrado de manera pragmática, histórica, crítica e incluso de manera extrema la complejidad y efectos que enmarcan los grupos de poder alejados de los principios ético-morales así como de la naturaleza de las instituciones que representan y dirigen (el caso de las prisiones con Foucault como ejemplo radical de la institucionalidad que deja los motivos y principios que cimentaron la creación de estas), así mismo como hemos desarrollado a la par toda institución pública asume las líneas dictadas por las políticas que se imponen a nivel del Estado, por lo cual siempre terminan alcanzando todas las expresiones institucionales que estas sean directa o indirectamente parte de esta estructura de *sistemas y entornos* (conceptos a desarrollar en el próximo capítulo), más las voces analíticas como la presente investigación hacen patente la crítica y el libre análisis ejercido desde el alma mater pública más importante de las instituciones de enseñanza media y superior. De este modo se comprende que la fuerza vital de la universidad está dada por sus alumnos, egresados, maestros e investigadores que en el día a día aportan a la misma universidad y la potencia del país con sus obras, descubrimientos, críticas, análisis y espiritualidad.

En el apartado anterior, la reflexión ha encaminado el proceso a la antesala del desarrollo personal como escultor, propiamente en el mejor taller de *sculperre* que había conocido en la hoy FAD, como es el taller vespertino de lo que denominan escultura en piedra, donde la profesora con sus más de 30 años de enseñanza se ha esforzado en promover la enseñanza de este arte, así como de impulsar durante estas tres décadas el mejoramiento de la infraestructura del mismo taller, del cual da muestra de su compromiso a diferencia de la mayoría de los docentes, los cuales no han ampliado ni mejorado las condiciones de sus talleres. Por otra parte, la formación recibida en esos años fue muy ilustrativa. Con el desarrollo y la planificación del programa semestral mostró parte de la complejidad de la *sculperre*, por lo que los procesos formales así como varias de las experiencias adquiridas a partir de las prácticas de campo, han logrado aportar o más bien conformar y confirmar la complejidad y amplitud del horizonte de la *Bildung*, dada desde aquellos años.

La falta de una enseñanza artística de los niveles básico y medio superior muestra lo deficiente del sistema de enseñanza nacional, además de que es vista como una carrera de la élite económica y que sólo los que pueden pagar pueden tener el derecho a cursar una carrera que se pensaría por las cupulas del poder del languideciente neoporfirismo, solo creada para la aristocracia. Sin embargo, el cuantioso valor de las Artes Visuales comprendido en el último año del CCH ha configurado la convicción personal de que el arte debe llegar a todos los sectores sociales y la experiencia bajo una observación de segundo grado me hace concluir en este aspecto que no es mejor artista quien tiene mayores medios económicos sino quien tiene el espíritu para desarrollar las tradiciones y *continuar la conversación que somos*, y revitalizar el devenir humano de la creación. Claro, esta aporía se debe también y se asume por la asimetría provocada por la globalización financierista y a la falta de oportunidades económicas de una sociedad mexicana cuyos recursos han sido mal distribuidos por las políticas neoliberales que han perjudicado a más de 60 millones de mexicanos (llevados a la pobreza por dicho modelos), y sólo han beneficiado al uno por ciento de la población.

Posterior al proceso de bocetaje, gráfico y plástico, toca el turno de rememorar la experiencia en la práctica de campo efectuada para la adquisición del equipo de seguridad, la compra de la piedra en las marmolerías y la adquisición de las herramientas manuales para esculpir, es decir los cinceles y las macetas (la práctica de campo se planificaba para llevarse a cabo en un solo día). Se presentará por cuestiones de importancia que van de la seguridad personal, las herramientas y finalmente el material pétreo a esculpir. En este caso, algo aprendido en el taller, previo a esta actividad extramuros, ha sido valorar la importancia de la seguridad personal en cualquier actividad física y en este caso la profesora ha sido por años la única que había promovido este aspecto fundamental. La cultura de seguridad personal en las actividades industriales y de talleres es básica en países de primer mundo y lamentablemente son pocos los talleres de escultura que promueven el uso obligatorio del equipo de seguridad que van desde: la faja lumbar, botas de casquillo, filtros de polvos finos, mascarilla de dos trompas, lentes de protección careta, etc. Así, en un manual de escultura, señala al respecto:

Los peligros más grandes para el cantero y el escultor radican en posibles daños en ojos, cara y vías respiratorias.

En la cara y en los ojos el riesgo está en los pedazos y pequeñas partículas de piedra que vuelan con fuerza y pueden golpearlos, por lo que para protegerse de ese peligro se debe usar una máscara de plástico que cubra toda la cara de objetos voladores. Esta protección es particularmente importante en el trabajo inicial, que es cuando las herramientas golpean con gran fuerza. Ya en el trabajo de detalle se pueden usar *googles* o anteojos de seguridad, porque las partículas son más pequeñas y difícilmente causarían una lesión en la cara, pero sí pueden dañar los ojos.

Además de usar mascarillas contra polvo, particularmente contra las piedras cuando las piedras contienen sílice o cuarzo, cuya acumulación en las mucosas de los pulmones puede producir silicosis, conviene trabajar con buena ventilación, en áreas abiertas y no en cuartos cerrados, a menos que tengan extractores potentes que remueven el aire interior en minutos.

Cuando trabaje con herramientas neumáticas o eléctricas, como taladros o lijadoras jamás use ropa o accesorios que cuelguen, tales como corbatas, mascadas, pulseras, collares e incluso, no tenga el cabello largo suelto, porque puede atorarse en la máquina.

Si hay otras personas cerca del escultor o el cantero que lo observan mientras trabaja, hay que evitar que se coloquen al frente o atrás, porque la cabeza de un mazo, maceta u otra herramienta de golpe pueda zafarse del mango y desprenderse en el momento de utilizarlos.

Debido a que la madera se contrae con la humedad y la sequedad, las cabezas de los martillos, mazos, picos azuelas, polcas y escodas pueden aflojarse. En esos casos, un remedio provisional consiste en insertar en la madera de la cabeza una cuña de acero y remojar el mango en aceite de linaza.

Además de las medidas de seguridad para evitar que no sucedan accidentes, en el taller debe haber un botiquín de emergencia que contenga gotas para los ojos, en caso de que las piedras los irriten; hisopos de algodón, para ayudar a sacar cualquier partícula que se haya alojado en el ojo; desinfectantes, vendas, curitas y analgésicos, para usarse en caso de algún golpe o lesión leve.

En un lugar visible del taller deben estar anotados los nombres, direcciones y números de emergencia de personas e instituciones a las cuales se puede acudir en el caso de un accidente.²⁵⁹

La seguridad en los talleres de artesanos e incluso de artistas y escuelas de artes, es mínima o incluso nula, son pocos los talleres que tienen las medidas básicas para la seguridad del escultor, ayudantes y trabajadores. El énfasis que tiene el texto antes citado es dado principalmente sobre los ojos y vías respiratorias, en este caso es olvidada la protección a las extremidades como son manos y pies, así como de la columna y de los oídos, de hecho en el manual de Santamera apenas y se toca el tema, aunque sí hace el señalamiento sobre la protección de oídos y manos con el uso de guantes, aunque sin aclarar ni especificar el material apropiado para este tipo de equipo de seguridad, así dicho autor sugiere lo siguiente:

La prevención de accidentes debería ser prioritaria al organizar nuestro taller: en el botiquín además de los productos habituales, tendremos siempre algún colirio por si el polvillo de la piedra nos irrita los ojos, y algún analgésico por si erramos el golpe. Pero mejor sería evitar estos percances usando gafas, mascarilla y protector de ruidos.²⁶⁰

Es así como en los manuales sobre *sculperre*, encontramos este aspecto referente a la seguridad del *sculptor*, más en estas fuentes el tema sigue siendo tratado de manera superficial, debido a que siguen sin remarcar la importancia del equipo de seguridad, principalmente en el uso de guantes de piel, cuyo uso más que para prevenir sólo golpes de la maceta sobre la mano, es para resguardar la integridad completa de las manos al usar máquinas que en cualquier incidente inesperado puede causar lesiones que van de lo meramente capilar hasta lesiones mucho más complejas. También en el caso de los oídos, el uso de protectores auditivos que bloqueen los decibeles más graves y agudos, los cuales pueden dañar por sus características a mediano y largo plazo el sentido auditivo del mismo escultor. Dicho daño auditivo puede ser un proceso degenerativo gradual o en accidentes más graves puede dañarse de gravedad en un instante.

La falta de énfasis y prioridad en el uso completo del equipo de protección en las dos fuentes antes citadas y ni que decir de la mayoría de los talleres mencionados con antelación es un factor que en la experiencia personal ha hecho que sea un tema a tratar desde el inicio del presente apartado. Falta la valoración apropiada que tiene la protección de las extremidades inferiores, principalmente de los pies, así como la importancia vital de asegurar la espalda y el abdomen con el uso de la faja lumbar. En este caso, realmente es tan importante o quizás un poco más que la protección de las vías respiratorias, dado que el escultor que realmente se dedica a esta ciencia y este arte está constantemente expuesto a percances que pueden acaecer dentro de un espacio completamente lleno de materiales y herramientas que en su uso o disposición pueden causar daños colaterales. Por otra parte, mover cualquier tipo de piedra por pequeña que sea puede traer como consecuencia lesiones lumbares o abdominales; de tal suerte que en la experiencia personal, con alumnos del taller matutino se han dado casos en donde los alumnos se han accidentado o lesionado debido a

259 Luis Lesur, *Manual de tallado en piedra: una guía paso a paso* (México, Trillas, 2006) 16-17.

260 Camí y Santamera, *Escultura en piedra* (Barcelona, Parramón, 2005) 52.

que el docente no ha dado ni enseñado la más mínima señalización preventiva en el uso de equipos de seguridad y tampoco las técnicas tanto de desplazamiento como de levantamiento de materiales pétreos, los cuales generalmente están entre 50 y 300 kg., de este modo los accidentes en el alumnado de estos talleres se dan por descuido de algunos docentes a cargo de dichos talleres.

Por otra parte, el uso de guantes y de botas de casquillo son para cuidar la integridad de las extremidades al uso de máquinas y herramientas pero también al realizar maniobras de desplazamiento del material pétreo ya sean de la obra a realizar, para crear un espacio apropiado para poder *entallera* la piedra asignada para la escultura o para poder mover la escultura terminada (cuyos movimientos deben de ejercerse con mayor cuidado). Los guantes deben de ser de piel, ya que los de carnaza son muy rígidos para este trabajo y dificultan el manejo versátil de máquinas y herramientas, así como la manipulación del material pétreo. Es muy lamentable que las medidas de seguridad de la mayoría de los talleres de escultura sean tan descuidado e incluso raquíticos, siendo la misma facultad un emblema del arte en toda su modernidad contemporánea desde su creación.

También la primer cita, inscrita en este capítulo habla del botiquín de primeros auxilios, a lo cual en el manual de Camí y Santamera, este aspecto de carácter preventivo ni siquiera es tomado en cuenta sin embargo, cumple con otras funciones. Más lo que ciertamente falta es una constante capacitación en primeros auxilios. Otro aporte que señala el *Manual de talla en piedra*, es la importancia que tienen los extractores de polvos finos, en este sentido, el antiguo taller del turno vespertino en el cual pasaron varios años en los que la profesora Lemoine estuvo haciendo el papeleo institucional para que pusieran dichos extractores, dado que era un espacio completamente cerrado al fondo de lo que puede describirse como un gran galerón.

Cuando en alguna de las administraciones finalmente logra que se reacondicione y se reconstruya el taller (papeleo que hizo por años y que nunca tuvo el apoyo del profesos extranjero, también beneficiado por dicha modificación del espacio y el “mejoramiento” de la infraestructura) y del cual le pidieron las autoridades administrativas de ese periodo que pusiera al tanto al arquitecto y al grupo de obras de la UNAM, sobre los requerimientos y necesidades para la elaboración del proyecto arquitectónico. La profesora tras años de proyectar e investigar sobre las cualidades apropiadas de dicho emplazamiento dio todos los detalles con precisión de las necesidades y aportó con su conocimiento la forma más apropiada en que debían ubicarse los espacios que se requerían, porque el proceso de la *sculpere* requiere varios espacios dependiendo de los procesos técnicos y teóricos en que se encuentre el desarrollo de la obra a ejecutarse.

Parte de lo que había propuesto la profesora incluían los extractores antes mencionados y un polipasto para desplazar la piedra a lo largo del taller, precisamente para facilitar el movimiento de la piedras y esculturas hechas dentro del taller, previniendo así posibles lesiones y daños pulmonares a los alumnos y docentes. El proyecto parecía ir a la par con las necesidades y requerimientos de la profesora por lo que el proyecto fue basado en sus orígenes en un dialogo con la profesora e incluso el presupuesto por parte del proyecto fue de los más elevados en dicha administración, porque se tuvo que derribar toda la pared de la curva que era el espacio que comparte con el taller de mural. Lo lamentable de este cambio y esto trae a colación la ética de los representantes institucionales tal como se ha analizado con Foucault, respecto a los representantes de las instituciones en ese momento el arquitecto puesto por influyentismo, termino proyectando una obra que en nada cumplía las necesidades y características indicados. Ya avanzada la obra se mostraban las diferencias con los requerimientos de un taller profesional de *sculpere*. Perdiéndose esta gran oportunidad de tener

un taller perfectamente acondicionado en espacios e infraestructura a la altura de la institución que lo cobija y apropiado al taller de *sculptura* de la misma la facultad.

El énfasis expuesto sobre la importancia que tiene el equipo de seguridad, es tomado como consecuencia de la toma de conciencia del 7° semestre del taller sobre *sculperre*, al aprender sobre la gran importancia que tiene este conocimiento de carácter preventivo, en favor de la salud e integridad del alumnado. En esta primera práctica también es importante la experiencia de conocer las herramientas para esculpir la obra. Cabe aclarar que si bien es cierto que los cinceles y mazos se pueden comprar en ferreterías juntamente con el equipo de seguridad, es mucho más ilustrativo y formativo la experiencia de ir con los especialistas de la tradición en la forja y la fragua. En este caso fue el primer contacto con los maestros de la verdadera herrería. Don Tomás Valencia mantiene viva la tradición de la forja y el temple, dicha tradición se puede apreciar en cada práctica de la profesora al vivenciar con el maestro de la herrería con su hijo y la gran experiencia de ambos artistas. Un aspecto fundamental en la vivencia de conocer la forjar es poder participar con los Valencia en hacer un cincel, aparte de conocer directamente los diferentes procesos y herramientas que usan para hacer toda una gama extraordinaria de herramientas que producen al conocer la milenaria *arché* y *téchne* de la forja con el templado del hierro y el acero. También se aprecia el gran esfuerzo físico al trabajar y que requiere un vasto conocimiento de los elementos fuego, metal, agua y aire en dicha creación tradicional.

Las herramientas para esculpir más comunes son la maceta de 2 y 2.5 libras, el cincel plano, la gradina, el puntero, la pata de cabra, el máquina, el bocón, la martelina. Estos son muy variados en nombre más entre las tradiciones de artesanos entre las diferentes latitudes, idiomas y dialectos. Por otra parte es importante enfatizar la importancia de este arte, el cual a diferencia de las herramientas industrializadas y estandarizadas, las herramientas hechas por los maestros de la forja y el temple pueden no sólo romper las formas y medidas estandarizadas, creando herramientas que se ajustan más a las necesidades específicas del escultor y del operador que requiera hacer trabajos específicos y particulares de desbaste. Por otra parte también tienen el conocimiento de herramientas que no fabrica la industria y que corresponden al conocimiento antiguo de escultores, lapidarios albañiles previo a la industrialización de estos mismos. Lo cual es sorprendente el valor y la practicidad de estas herramientas, tras una larga entrevista con los Valencia, la cual ha planteado posibilidades técnicas a desarrollar en el futuro conforme a ciertas herramientas mostradas en dicha entrevista.

En tercer lugar fuimos a la marmolería *Hnos. Bravo*, la cual es una de las más grandes fábricas de procesamiento bloques de piedra, llena de maquinarias para cortar bloques de grandes magnitudes con máquinas industriales, las cuales algunas han sido conformadas como parte del ingenio para resolver las necesidades de dicha fabrica, tras las necesidades de cortar los bloques, es aquí donde se puede mostrar que en la presente investigación la analogía del ingenio en las implementación del corte de los bloques, fuera de la racionalidad industrial, aún antes de ésta ya los griegos habían ideado una técnica milenaria de extracción y conformación de las placas de mármol y que es importante empoderar el parangón del ingenio nacional y no sólo pensar que solo se debe depender de la tecnología ilustrada (como ya se ha mostrado a lo largo del presente trabajo), así leemos de Walter Pater:

[...] De estas tempranas industrias sabemos poco con excepción de las erráticas noticias de Pausanias, en diversas ocasiones ambiguas, siempre de dudosa credibilidad. Lo que sí vemos a través de estas noticias imperfectas es un periodo real de actividad artística vigorosa, ricamente recompensada. Bizes de Naxos, por ejemplo, es recordado por haber adoptado por primera vez el plan de rebanar el mármol en delgadas placas

para usarse en los techos de los templos, en lugar de usar tilos; y que su nombre ha llegado de alguna forma a nosotros, testimonia la impresión que causó esta bella y blanca superficie en sus primeros espectadores.²⁶¹

De esta manera se muestra que las técnicas y la producción también florecen con la proliferación de la actividad artística. En este sentido, el hecho de que tengamos marmolerías ha permitido tener cortes de bloques y de placas a la medida de las necesidades del escultor. Es por esto, que observar tan impresionante acontecimiento técnico y tecnológico, tanto en los cortes como en la actividad de los trabajadores ante las enormes moles de piedra.

Durante esta experiencia, se adquirió el primer bloque de piedra, que previo al modelo se procurará adecuar las medidas en escala del boceto modelado en el taller. Esta experiencia fue muy formativa pero también muy intensa y compleja dado que todo se realizó en un día. Con esto se obtuvo todo el material y las herramientas básicas para empezar el siguiente proceso de formación-aprendizaje de la *sculpere* una vez que ya se ha pasado por los procesos de *Vorstellung* como de la *Darstellung* y de *μίμησις* (representación) gráfico y de la *ars plastika*, es decir del modelado. Cubriendo y adquiriendo el material pétreo, el equipo de protección y las herramientas para esculpir. Así es como se puede iniciar hacia la experiencia del *ars sculpere*, concepto desarrollado al inicio de la presente investigación.

En la primera obra realizada no se puede apreciar un desarrollo conceptual profundo, dado que había sido para mí un proceso completamente nuevo y desconocido en su totalidad y que solo la facultad de arte de la UNAM, posee toda la infraestructura y el espacio apropiado para talleres especializados (pese a la improvisación y corrupción que ha habido durante administraciones pasadas), con toda la tradición de la academia, aunque con la imposición académica de los 80 de la ruptura se perdieron muchas técnicas y el conocimiento de grandes maestros del mexicanismo. Pese a ello las obras y la esencia de nuestra alma mater, mantienen en el espíritu de nuestra enorme tradición y en el espíritu de la creación empapado con la innovación técnica-tecnológica, la intuición y la fantasía, tanto de los escultores-docentes como de los alumnos hacia la renovación y fin del ciclo que las ideas posmodernas como una especie de epiclásico del declive neoporfirista que se había impuesto desde las políticas extranjerista de los 80. Por lo que este proceso cíclico de renovación y de *arché*, requiere primeramente el que pueda haber una guía que medie entre los alumnos y el espíritu de renovación e identidad tanto cultural como artística por vía de romper con los vicios implantados en las administraciones anteriores que estaban bajo el régimen prianista.

En esta primer pieza (**81-82**), posibilitó a conocer las técnicas para esculpir, tanto de lo que se llama talla *grossa* como *sutile*, con las herramientas manuales como con las herramientas eléctricas y neumáticas, hasta llegar al acabado de texturizado y pulido de la escultura que se adquirió en la marmolería. En este caso se trabajó con una piedra denominada coloquialmente como chiluca, una piedra bastante noble dado que con esta se pueden hacer acabados tanto de texturizado, pero a diferencia de las rocas cenizas que son también de naturaleza volcánica extrusiva, en esta sí se puede llegar a un cierto grado de brillo al trabajar con las lijas extrafinas, sin alcanzar el pulido de un mármol o de las calizas, en estos casos puede verse el primer capítulo en el segundo apartado sobre la clasificación de las rocas. Un elemento extra que tuvo esta experiencia yace en que se concluyó con una exposición en el jardín de Casa del Lago en Chapultepec.

La segunda obra fue realizada a partir de dos bloques de piedra y por ende aquí se encuentra el primer ensamble de piedra, en este caso se hizo uso de una piedra volcánica llamada toba rosada. La creación de esta obra tiene particulares sentimientos encontrados, dado que radican en un pe-

riodo en que convergieron varios elementos algunos más sufribles por la precaria estabilidad física debido a lesiones por ir a los extremos y cuidar poco tanto las horas de descanso, así como el exceso de actividades tanto deportivas como intelectuales, esto propició lesiones de rodilla, columna y muñecas.

La fuerza vital es algo que caracteriza al escultor, conjuntamente de su voluntad de creación y de la *kunstwollen*, es por esta razón que después de años y tras la investigación realizada he encontrado empatía al respecto en el caso que narra Cellini en su libro. En aquel cercano pero lejano tiempo en que había concebido la primera escultura a partir del ensamblaje y por ende de la aplicación tanto de la talla directa como la indirecta, fue complicado realizar tanto el esfuerzo físico de seguir adelante durante un tiempo prolongado. Gracias a esta fuerza mental y espiritual aprehendido tanto del maestro Soto como de Galvan *sensei*, logré soportar y aplicar los aprendizajes sobre el equilibrio, la gravitación del movimiento de modo dialéctico respecto a la masa y la resistencia mecánica del material pétreo tanto al mover cada uno de los dos bloques, así como al esculpir éste mismo ser más matérico aparentemente inerte. Tal como se desarrolló en el primer capítulo corresponde a ciclos vitales del planeta, así mismo comprende una ontología del ser en su petricidad.

La parte de la unión entre estos dos bloques al ser sutilmente irregular conllevó a tener que sacar un molde en negativo para posteriormente sacar el positivo (ambos en yeso) de donde se va midiendo el esculpido respecto a la forma de la plantilla de yeso en positivo con respecto al negativo respecto al otro bloque de piedra. Precisamente, por esta vinculación dada entre los dos bloques es por lo que fue titulada Unidad Orgánica (**figs. 83-86**), más que por un tipo de ismo vanguardista, vira por la constatación que corresponde a la vinculación vital de la necesidad sistémica y mínima de las dos partes para conformar el todo, en una necesidad vinculativa, natural es decir orgánica. Realizada esta escultura se presenta en una muestra del taller vespertino, en que asistió el escultor Pedro Cervantes.

Las esculturas presentadas por el taller en dicho evento de la misma escuela dieron comentarios positivos por parte del escultor Cervantes, a dos de las obras que más le había fascinado. La primera de un compañero por la cercanía a la temática personal del maestro con respecto a los torsos femeninos y esta segunda obra, por su concreción en tanto *Darstellung* que concretaba la relación materia-forma-concepto. Por estos hechos esta experiencia ha marcado durante años como parte de la *Bildung*, por todo lo sufrible pero también por todos los logros que correspondieron tanto al proceso de la *Vorstellung-Darstellung* conformada por la *téchne-poíesis*, en los procesos tanto de la *psique-psiché* es decir de la mente y el espíritu u alma, ante la valoración tan positiva que hiciera un gran escultor de la talla del maestro Pedro Cervantes (**fig. 86**), pese a ser una obra de un aprendiz de escultura. Después de esta pieza me ausenté de la escultura para curarme de las lesiones y no es hasta después de un periodo de tiempo en que regreso a esculpir mi primer encargo de pequeño formato, lo cual fue todo un reto en la experiencia vital en tanto creador profesional y como parte fundamental de la *Bildung* personal.

Así es como encuentro la concatenación de los elementos tanto académicos en conexión con los factores: experienciales, vitales, filosóficos, tradicionales como espirituales completamente unidos en ese valor que ahora se conforma al conceptualizarlo como trenzado (*mýthos*), siguiendo la significación que nos ha aportado Eire y simultaneidad siguiendo a Gadamer. De hecho el valor de la complejidad tanto conceptual como de transformación pragmática del escultor se muestra en estos procesos. Así se puede comprobar que el ciudadano que se dedica a la creación del arte de la escultura, como arte liberal, es un ser complejo lleno de interacciones internas y externas

por lo que no puede alienarse a un pensamiento encasillado del *arte por el arte*, sino que en él la obra es el resultado de estas interconexiones, co-construcciones, *prejuicios*, conjuntamente con las intuiciones y fantasías que se dan en la simultaneidad (en el sentido gadameriano), así como de una constante fusión de horizontes que dialogan con las tradiciones, autoridades (especialistas y maestros de diversas áreas epistemológicas), por supuesto con el contexto histórico tanto social, político, económico, científico y cultural que giran en torno a la temporalidad del ser existencial y creador en su finitud concreta.

La tercera obra a presentar en el presente apartado se titula: *unidad orgánica: un homenaje a Hans Arp* (fig. 90-97). Dicha escultura nace de los bocetos realizados durante la elaboración de la anterior obra, la cual pasó por un intento previo en un bloque de toba rosada, aunque no me parecía apropiada según las necesidades respecto al tipo de acabado en que estaba concebida en la *Vorstellung*. Éste primer intento, tiene un contundente primer fracaso al quebrar la pieza durante la *sculperre*. En el segundo intento (después de algunos años), en otras condiciones tanto de experiencia como de la capacidad de dialogar e intuir la piedra, se plasma la *Darstellung* en ónix, la cual es la primer pieza que desplazo e inicio sin ayuda en el taller. En esta experiencia, ha sido muy gratificante tener el espacio del taller vespertino de escultura de la FAD, no sólo por los logros personales en la creación, sino por la cercanía y apoyo al alumnado y la docente a cargo del mismo taller. Así es como se refleja la gran frase tan citada por Gadamer (como en el presente trabajo) de Kant: *no hay duda de que todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia*, así estas palabras recobran vitalidad, actualidad y universalidad al llevar al mundo de la vida y la razón de la práctica como hacedor de la experiencia como reconocimiento del otro, del mundo, pero también del autoconocimiento.

Esta obra como la mayoría de las obras de mi autoría han sido esculpidas manualmente con herramientas manuales y sólo con el empleo en un 25 o 20 por ciento con las máquinas eléctricas. El valor y el experimentar la *aisthesis* en la dialéctica con la piedra al usar en menor medida las máquinas eléctrica o incluso las neumáticas, es dado por una necesidad de intimar con la piedra misma, de escucharla en cada golpe efectuado entre el cincel y la maceta, cuestión que es algo fascinante y que ahora en esta investigación se cae en cuenta la relación directa y originaria con la armonía de las *mathemata*, en que la música es el resultado de los ritmos y de manera natural el esculpir tiene su *arché* en este acontecer originario al producir ritmos e ir conformando así a la misma obra, siendo de esta manera ineludible la relación del *kósmos* en lo macro como en lo micro, en lo externo como en lo interno; de tal manera la vinculación dada ya desde los antiguos orientales como por los maestros helénicos siguen resonando en cada golpe sobre el material milenario que ha llegado hasta nuestra temporalidad tras milenios instantes de paciencia en los crisoles de la tierra y que personalmente tras la experiencia de la forja con la familia Valencia en que estos han sido forjados y templados por la misma tierra en sus lentos e imperceptibles ciclos de generación y transformación pétreo.

Esta escultura, tuvo como prueba externa, de su valoración el haber sido la primer pieza seleccionada por el dueto de curaduría y museografía del Banco de México. Al manifestar la propia curadora el interés de que fuera una de las 5 esculturas presentes en la exposición que estaban organizando. La obra, fue justificada de manera oral a dichos representantes del Banco de México (fig 86), lo cual terminó asegurando su lugar en dicha exposición. Esta pieza es también la primer obra en que la base es conceptualizada, según las características de a la misma escultura.

Por sus formas orgánicas, hace referencia a la comprensión de lo vital en contraposición de la pieza anterior que es pensada a partir de su naturaleza como bloque y que en su unión formal

conjugan la unidad. También es cierto que el ónix por sus características pétreas inherentes, puede pulirse y mostrar ricas betas propias de sus procesos de conformación. Al ser un material pétreo del orden de las calizas sedimentarias su proceso de consolidación es dado al cementarse el material orgánico, principalmente de los carbonatos, propios de las conchas y huesos de animales (durante periodos milenarios de tiempo). Por este motivo, más que por la clasificación de los ismos vanguardistas es que toma también la denominación de *orgánica*, haciendo referencia a su valor pétreo en cuanto a sus procesos de formación y en cuanto a los materiales con los que es conformado y cuyo registro meta histórico está presente en las vetas conformadas después de miles de años.

La cuarta escultura, se titula *conformación orgánica* (**fig. 87-88**), realizada después de un periodo de dialogo y enseñanza a la escultora alemana Marie Strauss, quien llega al campus Xochimilco, tras inscribirse desde el país germano y obtener una beca de especialización en escultura en la Academia de San Carlos. Beca que fue otorgada por un periodo de un año y que amplió un año más. En este tiempo trabajaba con mi segunda obra de pequeño formato para la iniciativa privada. Fue un periodo en que la cercanía filosófica y pétreo permitió el dialogo tanto conceptual como de técnicas y procesos de la creación y conformación de la *sculpture*. De tal suerte que por primera vez se presentó una escultora que tuviera puntos de vista afines a la visión personal así como el aporte de percepciones y modos de construcción de la *sculpture*. Por tal motivo se hizo posible una interacción en que los modos de esculpir, concebir la piedra y por ende la escultura misma tuviera la apertura al dialogo con la otredad. Así de conformidad con este encuentro le enseñé varias de las técnicas tanto de pulido como para desplazar el material pétreo, así mismo fue la primera escultora que mostraba una fuerte voluntad creadora, equiparable a la propia. Estas habilidades inherentes, permitieron que tuviera más confianza en las opiniones y recomendaciones sobre los proceso que llevaba, aunque estuvo en el taller matutino, considero que ella recibió más de mis aportaciones que la dada por el docente oriental a cargo del taller matutino.

Esta es la primer obra y hasta el momento la única que es realizada sin boceto ni modelo previo en su *Darstellung*, también ha sido con la que se ha trabajado de manera más intuitiva y conceptualmente se ha llegado a plasmar las características propias de la piedra en tanto piedra, por lo que de este modo la dialéctica con Marie Stauss respecto a su concepción de la escultura en su equilibrio gravitatorio -como lo he denominado-, permitió terminar de comprender la concepción del Maestro Miguel Ángel Buonarroti, la cual tuvo ya en Rodin su interpretación plástica pero no de la *sculpture*. Por lo que ahora en una interpretación de la misma naturaleza pétreo, se presenta a la μίμησις (*mí-mesis*) como naturaleza de la piedra en cuanto piedra.

De este modo se hace referencia a la concepción de la representación realista, conforme a la argumentación escultórica que se ha desarrollado en el segundo apartado de este capítulo, apoyado en la conceptualización argumentada con la visión de Eduardo Chillida, en este aspecto esta obra presenta una búsqueda conceptual y matérica propias de la petricidad, la naturaleza y por ende de la ontología misma de la piedra, de este modo se conecta la relación misma del último apartado del primer capítulo. De esta manera, el proceso y la conceptualización van hermanados de la dialéctica y la intuición con la piedra misma en tanto representación contenida y conectada con el intelecto por vía de la *Vorstellung*.

Así es como se empieza a conformar esta escultura, al observar la piedra de ónix en bruto, haciendo uso tanto de las investigaciones previas sobre las rocas sedimentarias y de la intuición de las formas que presentaba el ónix mismo así, en asociación con el sentido vincutivo de las vetas propias de la escultura, las cuales como se ha mostrado son formaciones inherentes a este tipo de

pedras. Al ir esculpiendo la piedra fue des-ocultandose y por ende mostrando la intimidad de las fuerzas y formas escondidas al interior del mismo material pétreo conformado a través de miles y miles de años, al cobijo de la temporalidad y de la dialéctica de los elementos de la naturaleza, tierra, fuego, agua, aire y madera, así como su trastocado modo de conceptualizar el material por la ciencia misma, aunque la ciencia también ha permitido concebir a la piedra desde la mutabilidad misma de este material con respecto a sus diversas transformaciones, bajo el espectro de la dualidad palabra-concepto. Desde esta perspectiva es la obra con mayor arraigo y profundidad matérico-conceptual-formal que había realizado, igualada y hasta quizás superada por la última escultura que se va a presentar en este apartado, es decir *Consuelo: movimiento en reposo*.

De este modo intuitivo y dialéctico se asentaron los precedente para empezar a esculpir esta obra. A la par que se iban dando los acabados de la anterior escultura, la cual posteriormente fue expuesta en la Biblioteca del Banco de México. Esta escultura ha proporcionado gran satisfacción tanto en el proceso intuitivo-dialéctico de la *Vorstellung-Darstellung*, como de la conformación de una visión propia a partir de la dualidad arquetípica del yin-yang como lo ha sido conversar e interpretar el modo de ser y comprender la *sculperre* como fue en ese momento de la conformación de la *sculperre*. Conocer a un escultor que fuera empática en el desarrollo personal durante estos años de pasión por la escultura misma ha sido fundante como experiencia vital. Aunque también implicó divergencias en los procesos de la *téchne*, los cuales también han aportado a la dialéctica de la experiencia y del comprender hermenéutico mismo (aunque curiosamente teníamos a Gadamer como filósofo de co-incidencia, y aunque este autor era interpretado por las traducciones y la escultora Strauss lo leía en su idioma original de dicho autor, se percibía la diferencia intelectual por los aportes dialécticos con las experiencias previas al tener un manejo más profundo que la colega berlinese).

La escultura *Conformación orgánica*, también hace referencia a este carácter y elemento planteado orgánicamente de conformidad con la dialéctica desarrollada y cosechada en esta obra. Ya en el proceso se fue encontrando las vetas que recorrían las formas que había intuido y que de manera natural se iban presentando conforme se iba profundizando en las capas esculpidas con las gradinas y la maceta. De no ir así con este sentir el material desbastado por las propias manos y cuyo intermediario entre ambos seres eran estas herramientas manuales, no se habría podido comprender el modo de ser que estaba ontológicamente oculto en el material mismo es decir en la conformación que constituía en sus entrañas milenarias, a la escultura misma. A diferencia del trabajo acelerado, al trabajar con la maquinaria eléctrica y neumática (respecto a estos detalles conformadores y dialécticos con la misma piedra), no olvidando que parte de este aspecto es por lo que el gran Miguel Ángel Buonarroti dejó el uso del trepano por un motivo muy similar como lo señala el mismo Wittkower.

Así es como se han interconectado una gran cantidad de elementos, procesos, vivencias, experiencias, modelos de pensamientos vivenciales en la dialéctica con los encuentros y desencuentros conformados en el desocultar del ser de la *Bildung* del escultor y como ser sintiente y pensante con lo que se ha co-conformado en la *simultaneidad* propia de las relaciones que llevaron de la *Vorstellung* a la *Darstellung* esta obra y de las cuales hace referencia y presencia el título de esta obra. También es importante, señalar que es la pieza en que he trabajado usando no sólo las posiciones aprendidas en el entrenamiento y la disciplina de las artes marciales con Galván *sensei* (figs. 41, 44-45, 50-51) sino que asumiendo en la conformación del pulido a mano y con las vísperas de otra exposición, igualmente importante, en esta ocasión en el instituto de Geografía, de la UNAM.

Esta exposición conllevó un reto en los procesos de pulido al contar con sólo 3 días para acabar la obra, lo que implicó empezar por eliminar la textura dejada por la talla sutil (la cual estaba constituida por la impronta de la gradina, ya modulada la escultura misma en su forma general definitiva, a la cual debía seguir en el proceso: alizar y pulir por vía de las piedras de asentar, las lijas gruesas que van del número 120 al 180, hasta las medianas que van del 220 a 360, finas que van del número 400 a 600 y las extra finas que van de los números 1000 a 2000. Este proceso generalmente lleva días completos pero con el fin de terminar esta pieza en tres días previos al montaje de la exposición, llevé a cabo el proceso en 3 días y 3 noches fuera de la escuela y prácticamente sin dormir y apenas parando para las necesidades del cuerpo, pero imponiendo la voluntad creadora *por amor al arte* con el sudor y sangre (en sentido tanto metafórico como literal), así como la convicción de proyectar en la obra el espíritu como en los entrenamientos en el *dojo*. Este es otro ejemplo de la simultaneidad y de la *Bildung*, conformada no sólo con la enseñanza académica de las aulas pero que siempre está vinculada a la vivencia al tratarse de una de las fuentes originarias de la creación en la escultura.

Ahora cabe hablar sobre la experiencia y aventura fuera del taller de la FAD, con el maestro Antonio Nava Tirado, el último gran escultor de quien he recibido sus enseñanzas y quien es un profesional de la escultura en toda la extensión de la palabra. En este caso ha sido un honor apoyarlo en sus lecciones en el taller 13 de la Esmeralda. A decir sobre su gran y noble personalidad y como profesor del taller de Tridimensión 1 y 2 ha transmitido de manera muy notable tanto su voluntad creadora, la actualidad de su obra perteneciente a la *kunstwollen*, que refleja la actualidad temporal de sus obras pese a tener una gran influencia de las obras maestras precolombinas, demostrando con su hacer y su obrar la gran importancia que tiene conservar y dominar las tradiciones históricas, de la *téchne-poíesis*, y una *Aisthesis* sumamente desarrollada en la interacción intelectual de los estudios previos en el taller de modelado de la Unidad Independencia, posteriormente de licenciatura en el INBA; estos convalidados a la cercanía con los artesanos y arquitectos para plantear y llevar a cabo su obra monumental.

En este taller, con el apoyo del maestro Nava llevé a cabo la escultura que denominada *kósmos*, la cual es una representación formal y conceptual de la dualidad concebida desde la *Vorstellung* como una relación cosmogónica de lo interno-externo como constitución del ser. Esta es una obra de transición tras mi salida del taller de escultura de la facultad y la colaboración con el maestro Nava en la Esmeralda. Así esta experiencia se presentó como un re-iniciar y también volver al origen en una especie de comienzo arquetípico tanto de la *psique* como de la *psiché*, es decir como de la mente como del alma o espíritu, en un renovar después de un periodo de estancamiento creador, principalmente de la *Darstellung*, en cuanto producción de la obra personal.

Por tanto, tenemos que la obra es el puente en esta nueva aventura dialéctica en el mundo tanto interno como externo, así como de instituciones con las que tuve la fortuna de dialogar por primera vez al dejar el taller de escultura de la FAD. Irónicamente, la primera escultura realizada también ha sido con una toba rosada, como la segunda obra y la tercera en su primer intento, la cual fue un fracaso al momento de esculpir. Esto traía contradicciones existenciales, dado que era una piedra que no me interesaba ya volver a tallar desde la consolidación de la segunda escultura en la que se hizo el ensamble de piedra, pese a los factores positivos que el escultor Cervantes había expresado de la mencionada obra. Constituía en lo personal regresar a una piedra artesanal y de principiantes, después de trabajar varias piezas en resinto y ónix, por lo que se tomó como un nuevo inicio y revaloración de la *Bildung*, la cual también fue muy satisfactorio en la comprensión de otra visión escultórica, mucho más rica en experiencia y *téchne-poíesis* del gran maestro Antonio Nava quien

con sus más de 40 años de experiencia nacional e internacional como escultor no ha perdido en lo más mínimo su voluntad de creación como lo había sido mi primer gran mentor el profesor Roberto Soto en esta gran aventura de las artes plásticas.

De las revaloraciones dadas en este giro en la producción personal, fue el uso de la plastilina y la técnica del molde perdido y vaciado, aunque ahora la inclusión en los vaciados y trabajos en cemento (**figs. 151-155**) han tenido también parte de la renovación e innovación en los procesos que no se habían ni se han desarrollado en la FAD. En este acontecimiento también se ha dado la revalidación que tiene el pedestal la cual era omitida por las ideologías sobre *la pérdida del pedestal*. Esta realmente no tiene un fundamento profesional, pero como parte de los procesos cíclicos del eterno retorno, el pedestal o base siempre va a ser una parte esencial de la escultura, por más que haya posiciones que validen la ausencia, no se puede prescindir de este elemento en su totalidad y siempre habrá un regresar a este elemento, el cual enfatiza y estabiliza a la obra misma. Así es como se tuvo que pensar en la obra total al planificar también la base, con aleccionadoras recomendaciones y motivos por parte del maestro Nava del por qué debería de estar montada de determinada manera y con determinadas características. (haciendo patente en mi la característica hermenéutica del escucha y mostrando el maestro su gran autoridad como escultor).

Una vez terminada la escultura, acudí con el profesor Margarito (**fig. 104-105**), del taller de metales de la FAD, confiando en su amistad y apoyo académico, para poder realizar esta nueva base, inscribiendo así en una nueva aventura (**figs. 106-114**). Es así como con su profundo y extenso conocimiento escultórico en los metales desde láminas de acero hasta varillas, pude realizar una base con un acabado de primer nivel (esto se debe al gran dominio y maestría que el maestro Leyva muestra sobre este material y que cabe decir es el mejor en la materia en ambas instituciones). Así es como en esta escultura logré vincular los procesos de piedra y de las placas de metal, reafirmando así la vinculación inherente del dominio de diversos materiales, técnicas y escuelas, con el fin de ensalzar y de proyectar nuevamente a la escultura misma en todo su potencial posible.

La sexta escultura es una pieza que he considerado la mejor lograda tanto en lo conceptual, lo técnico y lo formal, llegando así a conformar en el *ergón* (obra) el traer el ser, el fabricar y/o hacer, en el *poiéo*; de la escultura que ha presentado la co-conformación existencial y creadora a partir de la fuerza vital, la *kunstwollen*, las emociones propias de la interacción con la alteridad. Ya con un pequeño bloque de resinto, -obsequiado por el maestro Nava- para poder seguir en el arte de esculpir. Esta nueva experiencia ha permitido ver nuevamente el fuego del espíritu creador, visto con antelación por vía del maestro Soto tanto en sus obras como en la enseñanza en el maestro Nava.

La conceptualización fue muy similar a la obra *Conformación orgánica*, donde estuve por días observando y dialogando con la piedra volcánica en una quietud dinámica y en presencia de lo que en el primer hemistiquio del poema *Sonetos I de Octavio Paz dice: inmóvil en la luz pero danzante*²⁶². Este paso, en que la obra ha sido fuertemente influenciada por el ser más sensibles, intuitivo e inteligente que he conocido a lo que por este motivo conlleva como título de la obra: «*Consuelo: movimiento en reposo*», de tal suerte que he dejado su primer nombre porque fue tan revelador conocer en su momento que este era su primer nombre, como en el momento en que descifré la escultura que se encontraba al interior del bloque de piedra. Igual a mí, generalmente doy el segundo nombre en vez del primero, en este aspecto, también resultó más intrigante dar este primer nombre a la obra porque implicaba también un viraje conceptual al sentido en que se iluminó bajo la profusa intuición dialéctica con la piedra, la cual más que un bloque, era una pieza amorfa, pero que en un

262 Octavio Paz, *Libertad bajo palabra* (Fondo de Cultura Económica, México, 1983), 14.

instante mostró su fuerza y su dinámica como el hemistiquio de Paz y que éste ser desde que lo conocí me había fascinado en su mirada y quien se enfrentaba a un periodo parecido o quizás peor por el que había pasado por varios años al estar lesionado, como muy brevemente se ha narrado en la segunda obra personal.

Tal fuerza y delicadeza, se presentó en un instante ante la intuición que conllevó a recordar los años en que no podía moverme y valerme completamente por mí mismo y de la fuerte confianza que albergaba antes de dicho incidente sobre mi cuerpo, en particular en el desplazamiento de mi ser por vía de mis pies y piernas. Este sentir tuvo nuevamente empatía existencial, dado que ella también había entrado en un periodo mucho más duro y desolador de salud. En ese instante entendí intuitivamente el ser que estaba inmerso en la piedra y por ello es que la subtítulé: *movimiento en reposo*, así la poética de la voluntad de creación, la *Kunstwollen* y la fuerza vital convergieron en la concepción de esta obra de manera que pude visualizar el ser en el interior de la piedra misma y finalmente plantear un boceto que me presentara en la *μίμησις* (*mímesis*) como *representatio* y por ende de la conformación de la naturaleza intuida, en tanto abstracto conceptual a lo que presencie en la piedra misma de manera ontológica.

De tal suerte que al plasmarla en el *ars plastika*, es decir al modelar la idea formal en plastilina (**figs. 1-2**) logré sacar una parte originaria de esa intuición, un poco más alargada que el de la piedra pero que a diferencia de la escultura sin modelo *Conformación orgánica*, aquí si hice un proceso formal y técnico completo desde el boceto extremadamente bien modelado, y justificado pasando por el proceso mismo de bocetaje, modelado por el estudio y dialéctica que tuvieron como resultado la intuición ontológica del ser propio de la piedra, que en su interior emergían las fuerzas ocultas y reprimidas por el exceso de material que la encasillaba dentro de su propia petricidad (**figs. 18-19**).

El modelo fue aprobado por el maestro Nava, y el reto técnico vivencial fue esculpir, todo lo posible a mano con un mínimo de maquinaria, las cuales interrumpieran la dialéctica técnica-ontológica con la piedra misma al ir esculpiéndola (**figs. 20-36**), pero a la vez agradeciéndole el hecho de poseer en sí la obra misma, con delicadeza y a la vez con ímpetu fui esculpiendo la piedra, siguiendo todas las recomendaciones (**figs. 37-52**) de la autoridad del maestro que me enseñó nuevos secretos técnicos del arte de la *sculpere* (**figs. 50-56**). Técnicas y cualidades del esculpir, propios de un maestro que ha vivido de y para la escultura (**fig. 123**). Así también conocí y usé algunas herramientas que no se encuentran en el mercado industrial, sino que son herramientas que se crean por necesidad del escultor (**fig. 46**) quien se ve orillado por las circunstancias de improvisar o de innovar para llegar a un buen fin en sus procesos. Por este motivo el escultor siempre ha estado relacionado no sólo con sus técnicas sino con la innovación al tener conocimientos de la física mecánica, no olvidemos que el mismo Leonardo le debe mucho de sus habilidades de invención de máquinas a los secretos enseñados por su maestro Andrea de Verrocchio, quien era pintor pero que los fundamentos en mecánica, óptica, etc., fueron dados porque también era un importante escultor.

Esta obra es la primera que sólo tienen poco menos del 1% del uso de máquinas eléctricas, en su conformación, lo demás ha sido realizado manual y mecánicamente con: cincel de tungsteno y maceta, piedras de asentar lijas (**figs. 21-66**) cuya ejecución ha sido realizada por las dos manos, así he obtenido un mayor rendimiento a la par que se han aplicado diversas técnicas para percutir con el cincel, y de golpe con la maceta de esta manera se puede decir, que estas no se reducen a la manera que tallan los canteros, pero siempre es la base para empezar de manera apropiada con el *ars sculpere*. De tal suerte se ha dado esta aventura que ha dado las más grandes gratificaciones, al considerarla la obra, mejor lograda hasta el momento por mi proceso desde que he encontrado

el camino de la *sculpere*, tanto por lo significativo en cuanto a lo anímico e interpersonal como en la ontología cíclica de la misma piedra, cuya conceptualización y referencia se ha plasmado al final del primer capítulo y que se muestran los resultados de un proceso que culmina con esta obra «*Consuelo: movimiento en reposo*». (figs. 67-74).

Por último cabe resaltar que la *Bildung* que he recibido en los últimos años con el gran maestro Antonio Nava Tirado, ha permitido no sólo comprobar la importancia de la formación académica tanto al recibir sus enseñanzas e historias de vida como al observar plasmada en la *Darstellung* de su obra la concreción de su cosmovisión la cual muestra el puente entre la identidad y la voluntad de creación en tanto a sus tradiciones y su actualidad. También cabe mencionar que es uno de los pocos maestros completos que pueden manejar tanto la figuración como la abstracción conceptual, así como de realizar hasta la fecha obras de gran formato y monumental. Esta dinámica en la creación personal del maestro permite revelar lo que sólo en mis años del CCH había vislumbrado y que sólo se logró constatar con gran sorpresa una vez que tomé las lecciones con el maestro Nava quien no sólo ha permitido constatar estos puntos sino que también ha permitido seguir por el camino personal que había pretendido desde que quise ser escultor y me ha abierto nuevos horizontes de percepción y búsqueda dentro de la escultura, prueba de ello ha sido el manejo del relieve en cemento y el trabajo sobre el cemento fresco, los cuales no se han tratado y a los cuales merecerían un apartado muy amplio.

CAPÍTULO III

El encargo

Sólo con una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres. Así la poesía no habrá cantado en vano.

Rimbaud

Tampoco el dinero, la fama o el «arte» pueden considerarse como explicaciones del arte. No puede serlo el dinero porque, aparte el caso de la fabricación cuyo fin es el lucro en vez del uso, el artista por naturaleza, cuyo objetivo es el bien de la obra que hay que hacer, no trabaja para ganar dinero, sino que trabaja para seguir siendo él mismo, esto es, para poder seguir trabajando en lo que le corresponde por naturaleza; al igual que come para poder seguir viviendo en vez de vivir para seguir comiendo. En cuanto a la fama «cualquier hombre digno debería avergonzarse de que las buenas personas supieran esto de él». En cuanto al arte, decir que el artista trabaja por el arte es un abuso de lenguaje. El arte es aquello con lo que un hombre trabaja, suponiendo que esté en posesión de su arte y que tenga el hábito de él, al igual que la prudencia o la conciencia es aquello gracias a lo cual sus actos son correctos. El arte no es más el fin de su trabajo que la prudencia de su conducta.

A. K. Coosmaraswamy

La única frase que quiero defender sin reservas es que los hombres no pueden vivir sin esperanza.

Hans-Georg Gadamer

3.1 Realización de un proyecto más allá de la compra-venta y de su simple reproducción

Dentro de la actividad profesional del artista visual está la realización de la producción de obras plásticas, éstas a su vez tienen una dualidad dentro de lo personal y lo externo que al mismo tiempo pueden ser desarrolladas para la adquisición de personas físicas o morales; en el segundo caso se refiere a las instituciones públicas y privadas, así como a empresas también públicas o privadas. Hay toda una red de “actores” físicos y morales que abren un abanico muy amplio a lo que se ha denominado en las instituciones del arte como: “mercado del arte” (abarcado en la actualidad por el mercado neoliberal), ya que éste generalmente se reduce a las instituciones públicas o privadas como son los Museos, galerías, casas de subastas con colecciones de “especialistas del arte” (bajo la política impuesta por los monopolios globalistas).

Sin embargo, el desempeño en el oficio de escultor y el análisis teórico-práctico llevan a comprender que esta pequeña red de lo que se ha considerado el “mercado del arte” con sus beneficios y sus malos hábitos (mafias y becas alienadoras a intereses de ciertos grupos fácticos como se ha visto con Said), sólo reducen el mar de posibilidades, no sólo de lo que es el tipo y modelo de obra que entra en dicho mercado, por algunos pocos grupos e individuos con sus gustos e intereses subjetivos, sino también reducen las posibilidades de acrecentar las opciones de los artistas de abrir un mercado propio legitimado por una operación *autopoiética*²⁶³. Es decir, en el que los artistas crean sistémicamente vínculos de gestión directa con otros organismos o instituciones que no están dentro del actual marco de referencia del mentado *mercado del arte* (por lo tanto implica una autonomía e instauración propia frente a la crítica del arte e independiente de la actual curaduría, área subjetiva y sin profesionalización); abriendo así nuevos canales que permitan la no dependencia hacia la verticalidad de las típicas instituciones (sin que esto signifique negar las ya establecidas ni alejarse del diálogo con ellas; más bien plantear una plataforma que permita una relación horizontal y ya no más bajo el yugo donde el artista con licencia profesional permanece inerte ante el autoritarismo del curador institucionalizador); para poder ampliar el panorama de irrupción de la presencia de la creaciones del escultor profesional, en otros pequeños o grandes sistemas de la economía y de la sociedad (tal como el proyecto de BMW en que se inscribió y logró desarrollar y llevar a buen término la FAD, como se ha bosquejado en el anterior capítulo).

La palabra *poíesis* es un término del que deviene actualmente poesía, desde Platón hasta nuestros días (como ya se ha visto en el capítulo anterior dándole la acepción y el sentido de fabricar y de traer al ser en los presocráticos). Sin embargo, en sus inicios significaba también en el caso de Heródoto: “la acción pura... Concretamente la *ποίησις*, también significaba la “creación como tal”, considerada como un proceso activo”²⁶⁴. Así es como se puede ver que el sentido al que se refiere Luhmann es el de producción. Aunque siguiendo a Lledó se concreta aún más desde su sentido más original ya que pone el énfasis en el proceso, no sólo en el hecho fáctico de obtener un producto, sino de su proceso en sí. Por ende, se hace uso de la *autopoiésis* como un mecanismo en el que los sistemas pueden auto producirse o más bien auto-crearse activamente. Claro que en el marco diferencial de sistema y entorno en los que ambos van a constituir la forma interna y externa respectivamente a lo que Luhmann señala:

263 Niklas Luhman, *Complejidad y modernidad: de la unidad a la diferencia* (Madrid, Trota, 1998).

264 Emilio Lledó, El concepto de “Poesis” en la filosofía griega: Heraclito-Sofistas-Platón. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto “Luis Vives” de Filosofía. 1961), 38.

El sistema dispone sobre causas internas y externas para la elaboración de su producto, y puede usar las internas de manera que resulten suficientes posibilidades para la combinación de causas externas e internas.

Sin embargo, la obra que es producida es el sistema mismo, o más exactamente: la forma del sistema, la diferencia entre sistema y entorno.²⁶⁵

De esta manera se observa cómo funcionan los sistemas *autopoietico*, que en este caso dan la plataforma ideal para comprender dentro de una teoría social como funcionan al interior y al exterior los micro y macrosistemas, en donde el mismo autor señala como *sistema autopoietico operativamente cerrado* y vemos que hay un gran movimiento porque se autogesta; pero, también está constantemente vinculado con lo interno y lo externos como se acaba de notar en la anterior cita. No obstante, ¿qué es lo que va a dar la flexibilidad del concepto-forma al que se refiere Luhmann? En este caso la respuesta que da es por medio del concepto de comunicación a lo que señala:

Sólo con la ayuda del concepto de comunicación puede concebirse un sistema social como sistema autopoietico; es decir, como un sistema consistente sólo de elementos (a saber, comunicaciones) que él mismo produce y reproduce a través del entrelazamiento de estos elementos precisamente (esto es, por medio de comunicaciones).²⁶⁶

Así es como en el marco que se abre por la teoría de sistemas, el entorno-sistema social empieza a bosquejar cómo es posible desde lo conceptual a la apertura de nuevos horizontes del “mercado del arte”; desde el mismo creador plástico quien a su vez necesita tener un sistema correlacionado de conceptos, técnicas, bagajes culturales, una cosmogonía, que puedan transmitir por medio de los materiales que le dan la expresión y el lenguaje para transmitir un mensaje, un sentido o un sentimiento. Asimismo, que puedan comunicar desde su interior como fuerza vital, lo cual, como se ha observado y se ha desarrollado en los capítulos anteriores, señala la importancia de la *Bildung* como procesos de formación tanto académicos, culturales y vivenciales. En este aspecto, la parte de la comunicación también va a completar su diferencia con el entorno por vía del mismo concepto de comunicación, para usar los términos de Luhmann, (es evidente que realmente es importante el diálogo como verdadera realización del lenguaje y, por ende, de la comunicación -señalado con antelación siguiendo a Gadamer- que se complementa al señalar:

La comunicación es una operación genuinamente social (y la única genuinamente tal). Es una operación social porque presupone el concurso de un gran número de sistemas de conciencia, pero precisamente por eso, como unidad, no puede ser atribuida ninguna conciencia sola. Es social, porque de ningún modo puede ser producida una conciencia común colectiva, es decir, no se puede llegar al consenso en el sentido de un acuerdo completo; y sin embargo la comunicación funciona.²⁶⁷

Sin embargo, ¿cómo se articula la comunicación en este entramado? Para que pueda flexibilizarse Luhmann señala la importancia de tres conceptos que son vinculantes entre sí para que se pueda ejercer una comunicación. Estos son: información, participación (*Mitteilug*) y comprensión. Donde la comunicación sólo es posible en la diferencia entre información y participación (*Mitteilung*). En este caso es una observación de primer grado en la que el artista hace la representación en tanto *Vorstellung*, por lo que debe de hacer una correlación entre estos dos conceptos para tener una comprensión de lo que en su micro mundo ontológico, metafísico, cosmogónico e incluso teológico puedan vincularse entre la información y la participación sin que por esto se dé por sentado

265 Niklas Luhman, *Complejidad y...*, 55.

266 Niklas Luhman, *Complejidad y...*, 56.

267 Niklas Luhmann, *Introducción a la teoría de sistemas: Lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*. (D.F., Universidad Iberoamericana, 2014), 88-89.

una forma rígida, sino conformar las bases de la dinámica del evento comunicativo que hará posible un sistema *autopoietico operativamente cerrado*, tal como se ha señalado es autocreador y como añade Luhmann:

Es muy importante tener en cuenta, en relación con lo dicho, que el evento comunicativo concreto se cierra como unidad discreta con la comprensión. Con ella no se responde todavía a la pregunta de si lo comprendido será puesto como premisa de la comunicación subsiguiente o no. Puede que sí, puede que no; las comunicaciones pueden ser tanto aceptadas como rechazadas. Cualquier otra concepción al respecto comportaría la absurda consecuencia de que la comunicación rechazada no sería comunicación. Por eso es también incorrecto atribuirle a la comunicación una tendencia inherente, cuasi teleológica, al consenso. Si éste fuera el caso, todo estaría terminado de antemano, y el mundo descansaría tan en silencio como antes. Pero la comunicación no se agota, pues con cada paso más bien produce, en cierto modo a través de una autoprovocación la bifurcación entre aceptación y rechazo. Todo evento comunicativo cierra y abre el sistema. Y sólo como consecuencia de esta bifurcación puede haber además historia, cuyo curso depende del camino que en cada paso fue tomado: el del sí o el del no²⁶⁸.

Conceptualmente la teoría de sistemas de Luhmann permite vislumbrar el hecho de que cualquier sistema-entorno en su diferenciación puede dar dentro de sus dinámicas de comunicación-operativamente cerradas por vía del asentimiento o disentimiento- este sentido dinámico que, aunque sea cerrado no está aislado ni tampoco es autárquico y trae consecuencias, es decir, que visto desde un plano más amplio es una expresión del complejo concepto de sociedad. Este es asunto de los especialistas en este campo del conocimiento, por lo que sólo se utilizará como modelo de referencia para hacer comprensible las dinámicas sistémicas. Las cuales dentro de entornos y sistemas hace comprensibles lo que Foucault sólo concibe como una estructura de poder ejercida, tomando sólo en cuenta los sistemas dinámicos, pero sin posibilidad de dar una relación que salga de esta misma estructura. Así la dinámica ejercida en la teoría de sistemas, permite una dialéctica de lo interno con lo externo, visualizando la relatividad dependiendo del enfoque del ambiente y sus estructuras sistémicas.

En el presente caso la base conceptual y metodológica de Luhmann, como se ha visto, ha sido empleada para poder definir un marco en el que se dé sustancia *autopoietica* a un microsistema como es el del artista, que en el caso personal y particular tiene la figura simbólica, referencial y de representación (*Vorstellung/Darstellung*) del escultor. De manera abstracta se ha reducido a un sujeto creador de subjetividades; es por esta vía que se percibe que, como parte de un sistema *autopoietico*, es más que la suma de sus lúdicas o inconscientes ocurrencias subjetivas o de las simples nociones anecdóticas de su vida extrovertida o introvertida.

En realidad es un complejo micro-universo de relaciones comunicativas vitales-vivenciales, institucionales, de lenguajes y movimientos interculturales los cuales comprenden una vasta diversidad de tradiciones de distinta índole. Este está permeado de sus observaciones de primer y segundo grado que también son resultado de la dinámica de interconexión de su microsistema y su entorno como lo ha bosquejado Luhmann (en términos gadamerianos estaría investido de complejas relaciones de prejuicios). Así es como sigue el nuevo nivel. El sistema social como entorno de su microsistema se abre a la posibilidad de asimilar la maleabilidad del entorno-sistema; de cómo el escultor puede abrir nuevos sistemas de creación, desarrollo y de venta en un mercado del arte más amplio y menos contingente que el establecido o más bien impuesto por el sistema neoliberal.

Por esto, el ciudadano cuya ocupación profesional consiste en ejercer el arte de la escultura, debe de trabajar desde los sistemas. Esto implica ejercer desde las estructuras y las instituciones

una fuerza vital que debe direccionarse para poder abrir el camino dentro de la dinámica social, por medio de las voluntades de hacer posible la emancipación de la fuerza creadora; a partir de alcanzar un equilibrio entre las voluntades y las posibilidades creadoras de la libertad, sin caer en el libertinaje conceptual, como se ha visto en el capítulo anterior. También se requiere de un desarrollo ético en las creaciones y acciones del profesional de la escultura.

Por otra parte la relación social abre el abanico de posibilidades. Las relaciones sociales a partir de las *operaciones autopoiéticas* en un sistema *autopoiético operativamente cerrado* -o más bien varios sistemas que se enmarcan en las posibilidades de sus propios sistemas- es decir, como lo dice Luhmann, *ningún sistema puede operar fuera de sus límites*, lo que implica que tiene sus propias estructuras, pero al estar en relación con los agentes externos -el entorno que es la forma externa de los sistemas- implica una apertura y esta a su vez da posibilidades constructivas.

Parte de esto ya se ha analizado en la crítica realizada en el capítulo anterior, relacionado con el análisis que se hace a Foucault respecto al sistema penitenciario y las múltiples posibilidades de interactuar con él, con lo que aquí se denomina el entorno. Esta se encuentra aunada a las observaciones de primer y segundo grado de Luhmann y a su vez al concepto de fuerza vital de Gadamer (estos dos conceptos, propios del sujeto, el primero como observador y el segundo como fuerza propia de la necesidad y de la voluntad creadora, las cuales el concepto de subjetividad no puede abarcar).

Para esto, se puede emplear lo que ya en Marcuse se aprecia como las nuevas revoluciones sociales, que se han caracterizado por no ser de confrontación bélica, desarmadas y de una profunda conciencia social. En este caso de conciencia y principios a partir de la formación técnico-intelectual-ético-moral, para poder dar una dirección socialmente responsable y llegar a dar un ejemplo de los alcances que tienen las propuestas y acciones éticas, dadas por escultores especializados, que también poseen una formación integral (histórico-práctico-formal-conceptual).

Como se ha visto la *Bildung* no es sólo mera técnica educativa, ni una anquilosada tradición que se abniegue a la modernidad; al contrario, la presente investigación ha hecho patente la importancia de la implementación de las nuevas tecnologías, el uso de los materiales modernos, las nuevas herramientas y también la apertura al diálogo con la realidad social y laboral. Lamentablemente en las escuelas y facultades de arte esto parece completamente dissociado en el área de la escultura. Sin embargo, se ha mostrado que desde lo conceptual y formal hay un olvido y desvinculación de los contenidos integrales de las tradiciones, pasando quizás por un olvido intencionado.

Sin embargo, parte de las aportaciones de la presente investigación reside en señalar desde el sistema autopoiético, el análisis al entorno y a lo que desde la crítica al neoliberalismo globalista se encuentra cómo éste ha menguado la fuerza capital de la sociedad al ir perdiendo los procesos, las técnicas y el propio lenguaje de la tradición y de la *sculptere*. Al retomar la óptica de la modernidad en la observación de primer y segundo grado, se ratifica la posibilidad de autocrítica y autoanálisis al permitir el desarrollo de las fuerzas vitales individuales e institucionales constituida no sólo como forma abstracta sino conformada por ciudadanos que en su colectividad ejercen el poder de intereses que pueden ser beneficiosos o negativos al desarrollo integral de los mismos integrantes; o por el contrario, ser dañinos a los ciudadanos en beneficio de unos cuantos sujetos tal como se ha mostrado en el capítulo anterior respecto al “mercado del arte” alineador y coactivador de las definiciones del arte, de la identidad y las tradiciones, con fines sectarios de autoconservación del

poder económico-político-financierista, degenerando la finalidad de los medios colectivos, es decir, a las instituciones.

Para esto, se presentará uno de los proyectos que han entrado en un pequeño mercado que no es el del hampa del “arte” es decir el de la llamada “institución del arte”. Este es el ejemplo literal de las posibilidades dentro de los macrosistemas -la forma en que los entornos pueden mostrar al egresado el mar de posibilidades aparte de las que se han institucionalizado por el sistema neoliberal globalizante que ejerce en nuestro país desde hace aproximadamente 36 años-. Desde los primeros años de la carrera ya tenía un sentido crítico, reflexivo de las circunstancias y el constante cuestionamiento de por qué hacer determinadas cosas, sin seguir ciegamente lo que un pequeño grupo mandaba, siguiendo las disposiciones de manera automática y gregaria (en sentido de Nietzsche). Por este autocuestionamiento, se ha planteado en la presente investigación, que el arte no se reduce a determinadas instituciones que se adjudican el poder para legitimar, deslegitimar o bien imponer lo que se debe considerar arte, ya que se reduciría a la alienación de un monopolio y a los grupos de poder que juegan a legislar con lo que se debe apreciar y denominar arte, alejándose de la dialéctica co-constructiva y de la democracia participativa.

Esto incluso ha dejado que los docentes sólo asimilen lo que un ente abstracto, como la institución, dictamine qué es arte y qué no lo es, desde una cúpula sectaria. Dejando a los artistas en la boca del lobo y buscando que los grupos de poder creados, sin formación si quiera en artes visuales, tengan el poder dictaminador, sobre qué camino o qué moda seguir, dejando la crítica de las universidades de lo que pasa en su entorno, también olvidada o en el peor de los casos aún supe- ditada a lo que, a través de las instituciones, un grupo determinado imponga -la diferencia mencionada ya por Luhmann por los intereses del mínimo esfuerzo y de la explotación mercantilista, como se ha analizado en el segundo capítulo con las mafias de las galería en el mercado del arte-. De esto se habla y cuestiona muy poco y mucho menos hay debates al respecto en las facultades de arte.

El presente capítulo, presenta uno de los proyectos más interesantes que he desarrollado en los primeros años de formación profesional. Afortunadamente, con la enseñanza formal del taller de escultura a cargo de la profesora Lilia Lemoine, se obtuvo el conocimiento de los procesos formales y las herramientas técnicas y procesuales para poder encarar el entorno, al que una operación autopoética logra presentar y desarrollar en un proyecto para llevarse a cabo en un entorno disímil al egresado de la carrera de Artes Visuales. Como ciudadano el individuo debe confrontarse y experimentar para poder crecer en el arte de la escultura y poder también aportar a la sociedad, parte de lo que esta ha invertido con los impuestos de miles de mexicanos con los cuales se sostienen las universidades públicas. Por esto se ha diseñado estructuralmente este capítulo como ejemplo palpable de la importancia de los dos capítulos anteriores y no reducirse a las habladurías con simples teorías que justifiquen de manera superficial en tanto posverdad, cayendo en la subjetividad relativa absoluta, la cual termina sin tener un alcance más allá de lo que con escribidurías pueden auto justificarse sobre suelo sofista. Al proyectar en tanto observación de segundo grado con el primer encargo que he realizado en la iniciativa privada se muestra como con los valores, conceptos y teorías desarrollados en los capítulos anteriores va tomando cuerpo la verdadera presencia de las necesidades sociales y los aportes potenciales de la *Bildung* académica y vivencial del escultor. De tal suerte se narrará y describirá lo sucedido en esta primera experiencia.

Es por una llamada telefónica como se contacta al Instituto de Desarrollo Profesional para Libreros (INDELI). Por ese medio Trilce Romero menciona el proyecto y me pide que recomendara a alguien o que asumiera el desarrollo del proyecto para hacer un premio dedicado al gremio de los

libreros, el cual se entregaría en el Congreso de Libreros Mexicanos (COLIME). Recién regresaba de la lesión comentada en el capítulo anterior, por lo que la seguridad personal respecto a poder realizar dicha encomienda hizo que fuera dubitativo en primera instancia. Pese a ello y con una fuerte nostalgia, tomé la resolución de asumir el encargo con la voluntad de creación que yacía reprimida en el interior, tras tanto tiempo fuera del ámbito de la creación en la escultura, por lo que dicha decisión conllevó a la confrontación del primer encargo profesional. Este proyecto, ha confirmado la importancia de la *Bildung* académica del escultor, la rememoración de las tradiciones y lo efectivo de cultivar el intelecto a partir del aprendizaje en una constante apertura al diálogo con otras facultades y de las experiencias personales en el devenir mismo; por las cuales la posterior propuesta desarrollada al paso de los meses logró tener una fuerza interna que emanaba de una construcción de mundo más compleja y completa, revitalizando así la conversación dada en la temporalidad presente con las tradiciones en su multidimensionalidad.

El Mtro. Arturo Ahmed director del INDELI, es un visionario en el gremio de los libreros. Ha desarrollado también un interés por valorar e impulsar a los miembros de la comunidad de libreros. Este interés por reconocer a los miembros olvidados o sin valorar de manera apropiada por el mismo sistema gremial, ha marcado el punto de inflexión de toda una revaloración y el inicio del desarrollo de un gran proyecto con el que se pone de manifiesto múltiples empleos; y a la vez la conexión con la posibilidad sistémica, creativa y cultural producto de los intereses creativos debido a la visión que él ha tenido. Claro es que también don Ahmed ha tenido muchas cualidades, no solo como empresario sino como un ciudadano formado con grandes valores humanista. Con esta visión y sensibilidad para crear un proyecto con la necesidad de desarrollar el proyecto de un premio digno del gremio al cual ha pertenecido y valorado el mismo director del INDELI -muy pocos líderes dentro de la iniciativa privada en México pueden arriesgarse o siquiera concebir proyectos tan ambiciosos y marcar la pauta en su gremio-. En una sociedad cada vez más golpeada por la inflación.

Por otra parte, los empresarios mexicanos y extranjeros raramente apuestan por estimular a los empleados (más en los actuales sistemas de subcontratación (*outsourcing*), impuestos por el modelo laboral neoliberal), porque se vuelven muchas veces un gasto que se pueden ahorrar, y ni qué decir sobre la remota idea de apostar a la cultura identitaria y nacional como medio. Mas, como se ha mencionado, toda aportación debe efectuarse en el interior en los sistemas, por las necesidades y las voluntades, es decir por las fuerzas vitales de las personas que están dentro de las instituciones, por esto, no es que el sistema sea caduco, como se hace ver ante la crisis económica y política del país, sino más bien que los políticos que legislan desde las instituciones del Estado y empresariales no vinculan propuestas culturales y económicas de manera ética, moral, objetiva ni mucho menos profesional, sino todo lo contrario con intereses oscuros por beneficios propios y creados. Así la iniciativa privada en México escasamente logra tener una integración social vinculativa con los integrantes de su sistema comercial.

Este encargo, ha permitido confirmar la importancia tanto de la *Bildung* del escultor como la relación social con el espacio laboral en los aspectos formales, así como el hecho dentro de la formación personal al egresar de la entonces ENAP, constatando así la gran importancia de las tradiciones. Conectando la antigua expresión, aprendida en la Academia de San Carlos: *el arte se hace con las manos, el intelecto y el corazón*, sumado a posibilidad dialéctica del mismo ciudadano escultor para los posibles proyectos que requieran del dominio de esta ciencia y este arte para poder llevarlos a cabo, con todo lo que implica este tipo de trabajos profesionales —es aquí donde se muestra gran parte de lo que cada institución de enseñanza ha sembrado y cosechado en cada uno de sus egresados.

Las primeras entrevistas sobre el proyecto se realizaron en las oficinas del INDELI, donde se plantearon, grosso modo, las características y necesidades para la proyección de un premio para el gremio de los libreros, basados en la idea de los premios Oscar. Se entregaría cada año en determinadas categorías una estatuilla a diferentes miembros de dicha industria cultural. Estos debían haber laborado en determinadas áreas de la industria librera a nivel nacional. El tiempo de conceptualización, bocetaje y definición del proyecto tuvo una duración dentro del rango de seis a siete meses para desarrollar el modelo final para dicho proyecto, de la mano del director Ahmed. La temática era el Guerrero Águila. Formalmente les interesaba que la *Darstellung* fuera la expresión formal y conceptual de una obra con el mismo título de la cultura Mexica, del periodo posclásico. Dicha obra tiene un gran vínculo con la tradición mexicana dado que: “la escultura fue localizada en el acceso principal de la Casa de las Águilas, de la Zona Arqueológica del Templo Mayor”²⁶⁹, -actualmente se encuentra en el Museo del Templo Mayor-. Es una pieza cerámica, de altísima calidad de esta cultura precolombina.

Es importante destacar que para este proyecto se hizo uso de todas las habilidades y conceptos desarrollados en la formación universitaria, obtenidas tanto dentro de la actual facultad de artes, como en otras facultades (de donde he desarrollado parte del aspecto humanista y conceptual). Dicho lo anterior, esta experiencia permitió también mediar las deficiencias o carencias, las cuales más que solo señalarlas es necesario precisar que al hacerlas patente se marca la posibilidad de una autorregulación sistémica intrainstitucional, al haber podido observar -desde la experiencia laboral en el entorno social y vivencial- cuáles son los factores y fenómenos en los que la educación profesional requiere poner énfasis dentro de la formación de sus educandos; y cuáles son los aspectos que la planta docente debe de tomar en cuenta al momento de plantear los contenidos de los programas de cada área. Por lo que es importante que el docente esté en constante diálogo, no sólo desde las estructuras del sistema institucional educativo, sino que además debe de estar vinculado y de preferencia inmerso con los entornos laborales fuera de las paredes escolares, los cuales generalmente, salen de las bases normativas de las instituciones artísticas.

Una de las herramientas de representación de mayor importancia por su *Darstellung*, es el dibujo, ya que por sus características de sencillez e inmediatez es una forma económica de hacer comprensible una idea o un concepto contenida en la *Vorstellung*, tanto para el escultor, como para otros individuos que se hagan partícipes (al mandar a hacer piezas de una obra o para proyectar una propuesta a terceros, tanto para concursos de escultura *in situ* o *ex situ*, como para instancias gubernamentales o privadas). Cabe aclarar que en dicho encargo se corroboró la importancia de la geometría para plantear gráfica y claramente la propuesta bidimensional. Es por este motivo, que el concepto desarrollado en el primer capítulo referente al orden, la belleza y la simetría da énfasis a la geometría. Sin embargo, hace falta una materia-taller especializada en la *Darstellung* en dibujo y bocetaje escultórico donde se imparta la relación de la escultura y la geometría así como su aplicación de manera complementaria tanto en su aspecto de dibujo técnico como en el manejo de la paquetería digital para su proyección en 3D.

En estos años, posteriores al desarrollo de dicha obra, han sido importantes las clases del Mtro. Jorge Novelo para comprender lo fundamental del dibujo tradicional académico al usar los modelos en yesos heredados desde la Academia de San Carlos. Así también se llegó a comprender el volumen y la *συμμετρία* (*symmetría*) de la figura humana, esta experiencia ha enriquecido la sensibilidad personal y también ha permitido corroborar la importancia y el valor de los modelos tanto de enseñanza profesional como de los modelos de yeso de la antigua Academia; de igual manera,

269 <http://www.inah.gob.mx/es/foto-del-dia/5250-foto-del-dia-guerrero-aguila>,

para tener en cuenta el valor de la enseñanza de los modelos tradicionales tanto en la *Vorstellung* como en la *Darstellung* a la usanza antigua de la academia - un ejemplo de esto se logró apreciar en la exposición del Palacio de Bellas Artes, entorno a Diego Rivera y Picasso, donde se constató la importancia y actualidad del dibujo y la enseñanza académica; aunque esta se está perdiendo en la facultad sólo nos quedan pocos maestros con la calidad y la experiencia de la antigua escuela.

Cabe mencionar que el dibujo fue fundamental en la presentación del bocetaje y de las primeras propuestas realizadas de donde se hizo la primera modificación formal por recomendación de la profesora Lemoine; no obstante, ésta fue descartada cuando fue presentada, debido a que se requería algo abstracto; la recomendación dada por la docente era lo contrario al proponer algo más naturalista, lo cual no es que haya estado mal, simplemente no les interesaba algo tan figurativo, lo cual, para las posibilidades tanto plásticas como escultóricas, estaba mejor desarrollada en la formación adquirida hasta ese momento, el desarrollo de la obra abstracto-conceptual. Esto debido y como se ha mencionado, hay una negativa ideológica a formar escultores completos cuyas obras transiten de lo abstracto-conceptual a lo figurativos-naturalista y viceversa, con conocimientos profundos en anatomía y la capacidad de abstraer formas conceptuales. Por esta vía se logró llegar a una propuesta donde la *Vorstellung* como la *Darstellung* coincidieran en forma y concepto. Lamentablemente, sólo se ha conservado en el registro personal un dibujo de todos los realizados en aquel proceso. Sin embargo, cabe mencionar que en el proceso se tuvo que asumir con todo rigor una actitud profesional, dado que obviamente fue muy escrupuloso el análisis de las propuestas e incluso fue puesto a prueba por el director de dicha institución.

Hay una anécdota previa a la culminación del proceso de bocetaje y de construcción de la forma final de lo que sería la escultura *Cuauhpilli* y cuyas reproducciones se convertirían en el Premio al Mejor Vendedor Creativo. Acababa de concretar la idea-forma de la propuesta que consideré definitiva, así que lo plasmé en una serie de dibujos gestuales a tinta. En esa ocasión se acordó una reunión en un restaurante, por cuestiones de agenda, cerca de la estación Taxqueña. Llegó Arturo Ahmed acompañado de una pintora que venía de una familia de artistas de la época del muralismo. "Casualmente habían coincidido", es lo que me comentó el director del INDELI. Pedimos a la carta, seguido de ello, en la conversación el director Ahmed, de modo natural y pareciera que se dio de manera fortuita, propuso que le mostrara los dibujos a la pintora; a lo que asentí ante la sospecha de sentir que era una especie de prueba ya que anteriormente todo lo había manejado en privado con él como titular del instituto, exponiendo los conocimientos y el discurso sobre la escultura plasmado como escultor y creador plástico.

Frente a una persona que valoraba el arte y requería una obra escultórica se necesitaba hacer propuestas de esta naturaleza, para traspasar el sentido de simple trofeo o incluso el sentido de un premio como es el caso del premio Oscar -o como posteriormente he planteado como una *presea escultórica*-. En esta ocasión me encontraba frente a otro especialista (aunque no en escultura), con muchos años de experiencia y proveniente de una familia de artistas, como para dar un dictamen de calidad o de validez de la propuesta. Un momento de tensión en los segundos siguientes, pero al poco tiempo se rompió el silencio y la tensión cuando la pintora sólo dijo *mucho dibujo*, manifestando beneplácito ante lo que presenciaba en esos papeles con trazos gestuales, pero con detalle y calidad de línea en los trazos. De esta manera continuó valorando los dibujos y posteriormente me pidieron la justificación de la propuesta ya que si bien, es cierto, eran dibujos con cierta fuerza expresiva, pero con características abstractas en la *Darstellung* formal de lo que se presentaba, con la claridad gráfica para hacer comprensible el concepto, posteriormente expuesto.

Explicando la propuesta, la cual durante los meses anteriores también hubo una investigación sobre la temática del guerrero águila, los símbolos y arquetipos que representaba (en tanto *Vorstellung* conceptual y *Darstellung* formal); además un poco de la vinculación con la propuesta con esa cultura tan exquisita como lo es la cultura Azteca. En una larga comida, finalmente el mecenas quedó asegurado que la propuesta que se presentaba en el papel le daba la certeza de que coincidía con el discurso y la justificación escultórica de la dualidad en la representación *Vorstellung-Darstellung* en su función de hacerlo patente en su apariencia; es decir como lingüísticamente se refiere en tanto aparecer, en su presencia. Ya en la sobremesa, para aclarar el sentido de lo formal se acordó pasar al siguiente paso del proceso, constituido en modelar la propuesta gráfica para dar claridad del espacio matérico de la propuesta, poniendo énfasis al aspecto formal de la obra. En ese punto nuevamente se demuestra la importancia del modelado como parte de la formación académica y por lo tanto dejar de pensar que se puede prescindir de la técnica por un vacío discurso pseudo-conceptual, así podemos ver que:

La técnica en sentido amplio, es una *simplificación funcionante*, es una forma de reducción de la complejidad, que se puede construir y realizar aunque no se conozca el mundo y la realidad en los que ocurre que se aprueba a sí misma. La emancipación de los individuos —bien entendido que también de los no razonables— es un inevitable efecto secundario de esta tecnificación.²⁷⁰

Aunque en realidad se refiere más a un modo de ser de la técnica en el sentido industrial o moderno, toda técnica tiene la posibilidad de una liberación de los individuos, aunque el mundo se va conformando a como se va confeccionando y se tiene la experiencia como ya señalaba Kant acerca del conocimiento o de la técnica como naciente de la experiencia, también señalado por el filósofo estagirita en su metafísica.

Esto aunado a que sólo se puede tener una obra expresiva cuando existe el material que la constituye, de lo contrario se vuelve una propuesta frívola y vacía, por tanto sin expresión. El proceso de trasladar del dibujo al material plástico prácticamente fue muy sencillo ya que anteriormente había bosquejado sobre barro algunos bocetos, de los cuales ninguno satisfacía en lo personal a las necesidades discursivas y formales. Sin embargo, sirvieron de base para consolidar la idea-conceptual en tanto la formalidad gráfica de la propuesta, así que pasarlo al modelado sólo fue cuestión de empatar la *aisthesis* de la experiencia personal con el saber hacer práctico de la *πλαστική τέχνη* (*plastiké téchne*).

Así es como el proceso de modelado fue relativamente fácil, aunque si se compara la calidad del *ars plastika* (modelado) de esta pieza (**fig. 131-133**) con la última que fue realizada en la obra personal titulada: «*Consuelo: movimiento en reposo*» (**fig. 1-2**), se puede ver claramente la gran diferencia en la calidad y la factura de este último modelado. Percibiendo completamente burda a la primera en cuanto a la calidad del acabado en comparación con la última obra presentada en el apartado anterior e inscrita dentro de la más reciente temporalidad de la creación plástica personal. Sin embargo, el modelado de esta propuesta tuvo la suficiente calidad para poder convencer visual y conceptualmente sobre la propuesta planteada, ya que por sí misma contenía todo lo necesario y se bastaba por sí misma, para lograr ser la forma-concepto materializada; es decir, constituida en su *Darstellung*, en tanto modelo propuesto para el Premio al Mejor Vendedor Creativo (**figs. 131-150**).

Tras ser aceptada la propuesta, prosiguió el siguiente paso en el proceso de elaboración. Este paso para el cual conservaba cierta experiencia, pero que de ello depende de manera sustancial el desarrollo de todo el proceso de *téchne-poiesis* de la obra, es decir de la fabricación o elaboración

de la obra (claro que con su sentido de traer al ser), a lo que los prejuicios ideológicos en los académicos pueden perturbar y afectar una visión más compleja en la *Bildung* que tiene más que ver con lo cualitativo de dicho aspecto es decir de la representación de mundo en la concepción de los creadores plásticos (*Vorstellung*), este punto se refiere también al precio apropiado para poner a la obra en sí.

Al ser una serie de reproducciones, como comúnmente se hacen en los premios, se partió de un modelado en un material plástico y de ahí se procedió, como se ha visto en el segundo capítulo, con el proceso de la fabricación de un molde que es la matriz de las piezas a reproducir. Sin embargo, el desarrollo del proyecto como *sculptor*, permitió plantear más allá de lo que un modelador puede realizar y concebir como proceso habitual. Así fue como la propuesta que hice pasó a ser una *sculptura* original (**figs. 145-149**), en un material definitivo, es decir en piedra. De esta obra original y definitiva a su vez pude sacar el molde y hacer las reproducciones en otro material. Así el planteamiento propuso algo que ningún otro premio tiene, es decir, un original en material definitivo que tiene completa independencia; pero, a la vez, coligado a sus réplicas de manera muy peculiar y particular. Esta idea viene también de la tradición milenaria de la reproducción de los modelos clásicos de la escultura y la tradición desde el medievo del grabado, aunque en realidad el grabado no valora tanto la placa matriz como sí las impresiones. En este caso las reproducciones tenían su propio valor y la escultura original también se valoraba en sí misma de manera independiente.

Empero, por el *tempus instans* en que se debía dar precio al proyecto de la escultura original y de las piezas, se tuvo que vender la idea proyectada a la institución privada que lo solicitaba; más esto no hubiera sido posible, de no ser por el hecho de que estaba frente a una persona que es sumamente visionaria y entendió de inmediato los alcances de tener una pieza original y la vital importancia de adquirirla. También antes de esto se expuso el material en que se debía hacer la escultura, por lo que se tomó la decisión personal de que fuera en la piedra volcánica denominada recinto, por las connotaciones culturales y la semiosis que implica escoger este material pétreo. Aunque es cierto que es mucho más llamativo realizar las obras en piedra caliza con sus bellas betas traslúcidas, como es el caso del ónix o en las brillantes y cristalinas rocas metamórfica, como es el caso de los mármoles, cuyas características se han explicado en el primer capítulo.

Pero es más la fuerza colosal y expresiva de una piedra de origen ígneo de formación extrusiva como es el recinto. Este dio congruencia conceptual, reafirmando el concepto con la forma a partir del valor cultural que presenta en sí mismo el material conjuntando. Así *das selben*, lo mismo o la mismidad: *no comporta ninguna identidad de los términos o procesos explicitados, sino su articulación en el seno de la esencia o del sentido del ser*, como lo manifiesta la cita del primer capítulo, planteándose en conjunto para dar un significado que articule en cada uno de los conceptos tautológicos; pero como se mostró al inicio de la investigación con los conceptos de *lógos* y *mýthos* al desarrollar un concepto que se entendía solo a través del conjunto.

El recinto, ha sido una piedra ampliamente representativa y empleada en México desde tiempos precolombinos, está permeada de gran significación e identidad cultural; fue considerada como un material que permitía la trascendencia por su resistencia y dureza; características que han sido constatadas tanto por los especialistas en petrología y en conservación; además de tener una gran dureza y por lo tanto también constituirse de materiales maficos puede ser pulido con gran calidad como se ha mostrado en los dos capítulos anteriores al señalar esto de manera teórica en el primer capítulo y de manera práctica en el segundo. El valor simbólico de trascendencia es propio de sus características tanto estructurales como de su valoración cultural y simbólica. Por este motivo, pese

a tener en México yacimientos extensos de mármoles y calizas, las rocas basálticas y en particular el recinto fue empleado en varias de las obras monumentales de las diversas civilizaciones Mesoamericanas; tal es el caso de los imponentes atlantes de Tula, que están esculpidos en este material.

Al presentar cada propuesta, siempre se debe de tener claro el motivo de la elección de los elementos y el material que se seleccionará. Más porque es un elemento constitutivo de la obra de encargo, en este caso se argumentó y justificó la selección del material preponderando la semiosis coyuntural dentro del contexto cultural en el que está inscrito dicho material a nivel nacional. En este sentido es preciso que el profesional de la *sculperie* tenga conocimientos de causa y no sólo se hable de manera fantasiosa o meramente subjetiva y visceral, aunque esto puede tener algunos valores inherentes al contexto del artista en el sentido de tener una relación directa con procesos y relaciones con la obra personal. Por otra parte y en el caso de la escultura, la propuesta del material seleccionado el escultor siempre debe tener cierto dominio y experiencia en el tipo de piedra seleccionada, de lo contrario el proceso puede ser tormentoso y complicado, así como el resultado puede distar demasiado de la propuesta previamente presentada.

De este modo, queda claro el motivo de la decisión tomada como escultor en cuanto a la piedra que se eligió para la obra original. Sólo quedaba la incógnita del material definitivo en que se iban a realizar las reproducciones y en este caso ya había planteado con antelación que podrían ser en masaroca²⁷¹ o en resinas. Previamente al cotizar los precios de ambos materiales, así como la dificultad que implicaba adquirir una y otra, se optó por las resinas como material de reproducción.

Así se completó la constitución de la propuesta para la escultura original y de sus reproducciones, tanto en lo simbólico-cultural-conceptual en tanto *Vorstellung* del material como de la forma-matérico-espacial de su *Darstellung*. Después de los meses de planeación y desarrollo del proyecto completo, estaba sobre la mesa la aprobación ejecutiva de este. Así llegó el momento para poner precio a la obra original la cual desde el asentamiento del boceto final la titulé como *Cuauhpilli* (noble águila o guerrero águila), por eso sus reproducciones, las cuales iban a ser sacadas directamente del molde obtenido de la escultura original. Al ser yo mismo quien realizara cada reproducción de las obras obtuvieron el valor de réplicas auténticas u originales y por lo tanto soy la única persona que puede expedir un certificado de autenticidad (**fig.150**) de cada pieza reproducida; dándole no solo mayor valor simbólico, como piezas de autor originales a cada presea entregada. De esta manera se revalora el sentido de la reproducción como piezas artísticas y auténticas.

Estas propuestas les dieron una plusvalía sónica a las propuestas planteadas que, hasta donde tengo conocimiento, no se había ofrecido en ningún otro premio parecido o similar, con estas características, por lo que no se reduce a un trofeo de producción masiva e industrial o de estatuillas que se reproduce de una matriz sin provenir de una escultura independiente, original y conceptualmente desarrollada. Debido a esto, dejan de ser simples trofeos o estatuillas, sino que se convierte en lo que he denominado como: *preseas escultóricas* (**fig.140-143**). Después de presentar el desarrollo de mi propuesta, llegó el momento de establecer el precio de la *sculptura* original y de las reproducciones, precio que fue difícil de pronunciar, pero que tras toda la presentación de argumentos, motivos y conociendo la complejidad que requiere al hacer esculturas en recinto y tras justificar dicho precio ante la figura representativa del INDELI, conjuntamente se expusieron las ventajas y motivos objetivos. De tal suerte que fue bien recibida por la contraparte y así se acordaron los pagos durante el proceso de la creación. Así se obtuvo el primer cheque por un proyecto que desarrollaba y que no hubiera sido posible sin la formación previa en el taller de escultura del último año.

271 Para más detalles del origen del material así como sus características puede verse: <http://www.frontera.info/EdicionOnline/Notas/CienciayTecnologia/12062015/980303-Masaroca-nueva-tecnologia-para-la-industria-de-la-construccion.html>.

Esta obra fue el resultado de procesos de representación en el sentido de *Vorstellung* que abarca lo conceptual, la intuición, el intelecto y la visión a lo largo de un proceso complejo y completo de casi 7 meses de análisis y reflexiones. Llevar a cabo el proyecto fue realmente otra aventura más en mi formación de escultor, dado que enfrentarse al primer compromiso profesional implicó navegar por derroteros desconocidos; romper los prejuicios del “artista contemporáneo y ensimismado”, incubados en el ambiente de las aulas escolares (encubiertas bajo la sombra del neoliberalismo de las políticas culturales y educativas); y pasar a la confrontación con los entornos. Así mismo, la falta de experiencia y factores externos hicieron que el proceso estuviera lleno de errores con soluciones que se daban al paso de la elaboración del proyecto. Estas a su vez fueron experiencias aleccionadoras, dado que al sobrepasar cada acontecimiento adverso y confrontarlo como una responsabilidad profesional y personal, lograron que la suma de las partes formara un conocimiento que hasta la fecha sigue aportando a los procesos personales.

Una vez que se recibió el primer adelanto y al gastar parte de éste primer cheque en materiales pictóricos y no del proyecto, se cometió un primer error de administración; mas no parecía tan grave dado que todavía faltaba el pago de tres cuartas partes del proyecto. No obstante, uno debe de estar alerta ante la incertidumbre que el destino depara en el camino, por lo que recomiendo desde la experiencia personal y profesional (en tanto observación de segundo grado), no hacer gastos innecesarios del proyecto al menos no hasta tener concluido el proyecto.

En ese lejano año de 2009 acontecieron muchos sucesos inesperados. Bien decía Ortega y Gasset, *nosotros somos y las circunstancias*, y hay mucha sabiduría en esas palabras dado que ese año las circunstancias fueron de lo más atípicas como suele suceder cada que un hombre se hace cargo de su camino. Tal fue la suerte que en ese año uno de los factores aleatorios externos del sistema y del entorno que afectaron al desarrollo autopoiético del proceso de la escultura fue la aparición de la llamada pandemia de la influenza H1N1²⁷², por la que se suspendieron clases y toda actividad institucional y empresarial, debido a que se decía en los medios que esta misma llevaba cientos de muertos en poco tiempo, aunque al final del recuento resultó reducirse el número de fallecido por dicha influenza a sólo 7 personas a las que se les adjudicó su deceso por esta (pandemia ficticia en tanto posverdad y simulacro).²⁷³

Esto mermó a corto y a mediano plazo la *poiesis* de la escultura original, al cerrar las instalaciones de la entonces ENAP, por no menos de dos o tres semanas. Este fue el primer altibajo y el segundo fue el económico, ya que afectó directamente a la organización, planificación, así como los ingresos del mismo congreso, por lo que la dirección del COLIME tuvo que poner sobre la mesa si se hacía o no el congreso. Tras ser más inconveniente no hacerlo por los gastos ya efectuados y los compromisos firmados con el hotel y otros convenios que se hacen con no menos de 1 año de anticipación en proyectos de esta envergadura, se decidió por parte de los directivos postergar la fecha del congreso. Sin embargo, éste fenómeno tuvo otros daños colaterales, como la reducción de participantes en el mismo congreso y también de ciertos patrocinadores tanto por el cambio de fechas como por la cuestión de inseguridad que provocó la llamada influenza. Este fenómeno causó que se viera afectado el proceso que ya había comenzado en tiempo y forma, no sólo al romper el ritmo de trabajo en la obra original, sino por el hecho de que el siguiente pago no pudo ser efectuado a tiempo por la premura económica causada por la influenza.

Es importante señalar en este punto una diferencia fundamental propia de la escultura. Por las características particulares del material pétreo, así como de las necesidades físicas de espacio, es

272 <http://archivo.eluniversal.com.mx/nacion/167474.html>,

273 <https://expansion.mx/salud/2014/04/29/el-dia-en-que-una-pandemia-de-influenza-ah1n1-alerto-al-mundo>,

un arte que requiere muchas veces del trabajo en equipo a diferencia de los oficios gráficos y de las artes pictóricas. En este caso es importante manifestar la importancia de ayudantes que un escultor debe dirigir y estimular. Este proyecto logró superar la adversidad, gracias a la participación de varios de mis amigos, familiares y colegas que con noble corazón apoyaron en mayor o menor medida, pero siempre en momentos claves. Prueba de esto está por ejemplo después que la profesora Lilia me ayudara a solucionar el problema de un incidente acaecido a la obra original durante el proceso de creación; además de proporcionar el acceso irrestricto del taller al poder entrar desde las primeras horas en que se abría la escuela hasta que se cerrara a las once de la noche. Otro ejemplo de la solidaridad que se requiere en este gremio, es la que devino casi al final del plazo de entrega. Con la pieza original terminada faltaba lo más crucial hacer el molde y las reproducciones por las que se había efectuado el proyecto.

Mientras que en la realización de la pieza original en recinto se llevó un total de dos meses, la base de mármol en forma de lingote llevó 2 semanas por lo que sólo quedaban otras dos semanas para hacer las bases de las reproducciones, el molde de silicón, los vaciados de las reproducciones, sus acabados; posterior a ello el montaje y embalaje de las obras originales con sus réplicas. Realmente era un tiempo muy corto, pero con el molde de silicón, (material muy versátil para la reproducción), se pueden hacer en resina varias piezas dependiendo, claro está, de factores ambientales como son la temperatura y la humedad, así como del tipo de cargas que se le mezclan a la resina poliéster y obviamente dependiendo de la cantidad de catalizador que se aplica a la misma para que esta gele en menor tiempo (gelar se refiere al proceso de consolidación de la resina por el proceso exotérmico, es decir por el proceso de calentamiento provocado por la reacción química, al igual que sucede con el yeso cuando está fraguando, salvo que en este caso particular requiere de un catalizador especial para acelerar la reacción, es decir de endurecer, secar y finalmente cure).

Todo esto es realmente muy sencillo, mas no conocer los materiales implica realmente un problema cuando hay que solucionar un error en el proceso de orden químico como la falta de catalizador que es lo que falló en el primer intento de hacer el molde. Tras adquirir uno de los mejores silicones para moldeo el P-85, preparando el modelo y que con una plancha de plastilina se hiciera el molde de dos caras como se ha señalado en el segundo capítulo. En esta ocasión, dicho molde fue realizado al modo en que la profesora sugería, me dispuse a preparar los materiales para el molde como fue el silicón con el catalizador, a lo que ella preparó la cantidad suficiente para sacar el molde de una de las dos caras a moldear. Se dejó vulcanizar, para consolidar y tras pasar más de 3 hora y al no mostrar cambios en sus características física, es decir, en el estado viscoso del silicón, a lo que ya empezó a preocupar primero a la profesora y después a mí por tener el tiempo encima. Posterior a ello se revisaron las indicaciones inscritas en el material de donde se encontró que todo el problema fue causado porque el P-85 requiere del doble de catalizador a diferencia del P-48 y el P-53 los cuales tienen menor rango de registro.

Tras quedarme sin el apoyo docente, afortunadamente contaba con la presencia de Gibran un amigo que había tenido experiencia en el manejo de las resinas, aunque no en elaborar moldes de caucho de silicón, pero el proceso de catalización es similar al de las resinas (sólo cambia el tipo de catalizador). El proceso del molde de silicón, como se explicó en el segundo capítulo, es muy similar al del molde de yeso. En este aspecto ambos teníamos experiencia en moldes. Empezamos a realizar el segundo intento para sacar el molde, el sábado en la casa. Con solo 5 días para la entrega final, por lo que trabajamos en este molde el fin de semana. Este se llevó a cabo paso a paso para sacar la primera cara. Después de 6 horas de espera logramos obtener la primera cara del molde. Aunque efectivamente lo que se obtiene es un registro muy fiel, pero con la flexibilidad del caucho

de silicón lo cual también implicó un error de previsión, al no dominar estos materiales y sus procesos. Tras no saber la naturaleza apropiada de estos materiales sintéticos, en aquel momento de la elaboración del molde, por lo que tampoco se previno la elaboración de la caja con fibra de vidrio que se requiere.

Sin embargo, para compensar la elaboración de la caja de fibra de vidrio se hizo una caja en yeso (por lo que tuvimos que esperar que fraguara bien en toda la tarde y toda la noche para preparar la otra cara) y poder mantener estable la forma del molde al momento del vaciado. Al día siguiente se preparó nuevamente el silicón para la segunda cara del molde; se aplicó un separador a la escultura y se puso un tassel de plastilina para evitar que se expandiera más de lo necesario el silicón; finalmente se obtuvo la otra parte del molde. En cuanto vulcanizó después de ciertas horas se procedió a hacer la otra parte de la caja de yeso para que el molde tuviera estabilidad.

Finalmente se completó el molde, pero la mesa sobre la que estaba colocada no aguantó el peso y se desplomó cuando estaba fraguando. Afortunadamente, al momento en que se empezó a vencer la mesa de madera alcancé a reaccionar y logré evitar la caída en seco del molde con la pieza original. Esto evitó que se rompiera la parte ya consolidada de la caja de yeso, más tras acaecer esto, se tuvo que a hacer nuevamente la otra cara de la caja de yeso, pero, este material ya se había acabado por lo que sólo quedó esperar al día siguiente para poder pasar al taller por más del yeso que se había comprado para este proyecto y terminar la cara faltante de la caja del molde.

Los siguientes tres días fueron los más estresantes en la realización del proyecto. Empero, también en los que el compañerismo y la solidaridad sin intereses de poder, unidos a la voluntad inflexible de apoyar *por amor al arte*, la fraternidad y la sensibilidad para llevar a buen fin este proceso. Después de terminar finalmente la caja y de que fraguara bien, se bajó el molde, las cargas y los galones de resina al taller de escultura en piedra de la entonces ENAP, para hacer las reproducciones.

Ahora, dependía del conocimiento de Gibran en las resinas, además de que le había comprado un manual de resinas, su conocimiento fue fundamental para la reproducción. En esa mañana, mis amigos del taller de maestro Nishizawa: Alejandro Escalona y Rodolfo Orozco, se sumaron para ayudar en la producción de las réplicas. Con la ayuda de cuatro amigos esperaba sacar la primera reproducción que tardó cerca de 6 horas en gelar, por lo que éramos muchos para una pieza. Después de esta primera pieza se aceleró el proceso de gelación al subir la cantidad del catalizador y cada pieza estuvo en un tiempo de 3 horas. Las piezas salieron con mucha rebaba. Para esto, días antes hubo una llamada efectuada a otro amigo, también artista visual, Joaquín Días, quien días antes había hecho mención de un Dremel que podía hacer llegar en unos días posteriores a la llamada telefónica, tras asegurar que sería de gran utilidad para acelerar el proceso y facilitar el trabajo de cada una de las piezas.

Al quitar las rebabas de manera manual se complicaban el proceso en los pequeños intersticios y en las partes más cerradas por lo que hacerlo con las piedras de asentar hubiera sido muy complicado y tardado de no ser por esta pequeña máquina. Ese lunes por la tarde, empezó a caer un fuerte aguacero que al chocar con la lámina del taller apenas permitía la comunicación; entonces llegó Joaquín, guarecido con un impermeable grueso y amarillo, acudiendo sólo para apoyarme en las piezas. Aunque sólo fue ese día me dejó su Dremel y sus accesorios con los que se pudo avanzar con mayor rapidez al quitar todas las rebabas de las réplicas originales con el mini moto tool o mini rectificador (**fig. 134-137**). Finalmente terminamos el encargo con mis tres amigos artistas: Alejandro, Rodolfo y Gibran. Tras trabajar prácticamente sin descanso en esos últimos tres días, estas

6 primeras réplicas, se pulieron y embalaron de manera metódica y profesional. Las piezas se entregaron faltando 2 minutos antes de que terminara el día de la entrega en una noche de miércoles.

3.2 Significante-significado

Una vez narrada la aventura y experiencia que implicó el proceso de realización de la obra y sus reproducciones, es preciso reconstruir el proceso conceptual de la pieza original. Esta está ligada a la comprensión con base a una investigación histórico-conceptual y su representación abstracto-conceptual.

La relación del significante-significado es una relación simbiótica para toda interpretación. El significante es la materia que da expresión al significado con cierta carga psíquica y cultural; es decir, es la imagen, forma, o lenguaje verbal que da sentido al significado. Sin embargo, no es tan lineal como se pretende plantear desde las interpretaciones comunes que reducen todo fenómeno a meros signos. Al contrario, es un proceso sumamente complejo de interacciones y por supuesto de interpretaciones. Este acontecer lingüístico y existencial se plantea ya desde la psicología profunda como una manifestación de los símbolos a partir de los sueños y del mismo lenguaje. No es de extrañar que aún en la teoría lacaniana, el llamado caso por caso sea la forma de llevar a cabo el modelo efectivo de la terapia psicoanalítica. Ya en sí, aunque se hable un mismo lenguaje, no implica necesariamente un proceso de entendimientos mutuos, de unos con otros de modo dialéctico.

Las relaciones del lenguaje se vuelven complejas ante los diversos sistemas y sus entornos, de una realización *autopoética* donde el individuo o el sistema, operativamente cerrado, interactúa con los ambientes sociales, políticos, económicos, de la moda cuya alienación produce un desequilibrio interno. Estas interacciones hacen necesario el predominio de la dialéctica de la pregunta y respuesta, del escucha de los unos con los otros, ya que la naturaleza humana está dada en el pensar y en la conversación. El lenguaje mismo no aparece en la simple información, ni en la comunicación, ni transmisión de signos, sino en la dialéctica, que cabe recalcar se presencia en la conversación.

En cuanto que el pensamiento y el lenguaje se escoltan el uno al otro, estamos siempre en plena conversación. Incluso entre la madre y el niño ha habido conversación mucho antes de que comience el primer intercambio de miradas y gestos. Siguen los años del primer aprendizaje lingüístico, que asombrosamente ponen ante nuestros ojos todo lo que los adultos han aprendido desde que padecen el proceso de socialización y todo lo que han desaprendido desde que uno dice sólo lo que «sé» dice y cómo se dice y cómo se escribe. Cuando ponemos por delante de nuestros ojos estas experiencias del comienzo y del final vemos que el lenguaje las abarca y las comprende. Conocemos entonces lo que es verdaderamente hablar. Es algo nunca realizable del todo, un buscar y encontrar palabras. Aquí no hay límites. Es lo abierto sin límites, que no nos cansamos de recorrer pensando y reflexionando. Conocemos el impulso vital que lleva toda la vida; igual le ocurre al hombre en su lingüisticidad.²⁷⁴

La reducción de las cosas a meros signos desarticula la posibilidad de darse a entender y por tanto de comprender la complejidad del ente, es decir, de la otredad. *El ser que puede ser comprendido es lenguaje*, como ya lo ha señalado Gadamer. El proceso de reflexión de la obra original, en que sus reproducciones se convertirán en *preseas escultóricas* llevó un desarrollo de investigación

274 Hans-Georg Gadamer, *Mito y razón* (Barcelona, Paidós, 1997), 80-81.

e interpretaciones sobre la relación del guerrero águila, lo que ha permitido un diálogo con la historia y las tradiciones tanto precolombinas como judeo-cristianas y greco-latinas. Este proceso sólo se puede dar a través del diálogo que se da al penetrar los horizontes culturales. Aunque la interpretación por medio del lenguaje como se señala en la cita anterior no es algo completamente realizable, es decir, en este infinito ambiente de posibilidades nunca es posible abarcar la totalidad; más la experiencia puede apuntalar a desarrollar la dialéctica apropiada de la pregunta y la respuesta con el otro, por medio del lenguaje que en éste también se presencia *in illo tempore* en una relación natural desde el *mýthos-lógos* (entendido estos dos como narración; el primero de los orígenes y el segundo en tanto contar en sentido del lenguaje narrativo como en el de enunciación). Así se devela un mundo que no es mero objeto de enunciación sino de un extenso valor vital, objetual y arquetípico, de donde el hombre saca parte de su fuerza creadora como ya señala Eliade:

A través de los objetos de este mundo, se perciben las huellas de los seres y potencias del otro mundo. Por esta razón decíamos anteriormente que, para el hombre arcaico, el mundo es a la vez “abierto” y misterioso. Al hablar de sí mismo, el mundo remite a sus autores y protectores, y cuenta su “historia”. El hombre no se encuentra en un mundo inerte y opaco, y, por otra parte, al descifrar el lenguaje del mundo, se enfrenta al misterio. Pues la “Naturaleza” desvela y enmascara a la vez lo “sobrenatural”, y en ello reside para el hombre arcaico el misterio fundamental e irreductible del mundo. Los mitos revelan todo lo que ha sucedido, desde la cosmogonía hasta la fundación de las instituciones socioculturales. Pero estas revelaciones no constituyen un “conocimiento” en el sentido estricto del término, no agotan en absoluto el misterio de las relaciones cósmicas y humanas. No es que al aprender el mito de origen se llegue a dominar diversas realidades cósmicas (el fuego, las cosechas, las serpientes, etc.), se las transforme en “objetos de conocimiento”. Dichas realidades no pierden por ello su densidad ontológica originaria.²⁷⁵

El sentido ontológico, es una apertura al ser de las cosas, que por vía de la reducción científicista, ha banalizado todo en el mundo a meros objetos cósmicos, sin ser. Incluso el hombre alienado se ha cosificado en la actual sociedad moderna perdiendo así su naturaleza originaria y pasando a ser muchas veces sólo un número más, como engranaje de la producción industrial (fuerza productiva) o como se llama comúnmente en la actualidad: un recurso humano, a la masificación laboral de ciudadanos ante la esfera tecno-industrial de los intereses macroeconómicos del sector empresarial y financierista de los banqueros con las políticas monopólicas de los intereses creados y particulares. Así es como la estética puede formar parte, como se ha visto, de los intereses sectarios. O como señala Marcuse, sobre este asunto de la pérdida del ser y la cosificación del sujeto en las sociedades modernas:

La reducción estética aparece en la transformación tecnológica de la naturaleza cuando tiene éxito en el propósito de asociar el dominio y la liberación, dirigiendo el dominio hacia la liberación. En este caso, la conquista de la naturaleza reduce la ceguera, la ferocidad y la fertilidad de la naturaleza; lo que implica reducir la ferocidad del hombre contra la naturaleza. El cultivo de la tierra es enteramente diferente de la destrucción de la tierra; la extracción de los recursos naturales es diferente de su devastación; la tala de los bosques a la deforestación. La pobreza, la enfermedad y el crecimiento canceroso son males tanto naturales como humanos: su reducción y anulación es liberación vital. La civilización ha alcanzado esta «otra» transformación liberadora en sus jardines, parques y «reservas». Pero fuera de estas pequeñas áreas protegidas ha tratado a la naturaleza como ha tratado al hombre: como un instrumento de productividad destructora.²⁷⁶

En la civilización moderna, en sus políticas tecno-científicas e industriales, alienadoras y destructoras con las reminiscencias de lo universal de la teología judeocristiana (católico-protestante). Queda aún el valor simbólico como puente entre el tiempo mítico y el moderno, por medio del cual el hombre se comprende así mismo, en su pasado histórico y atemporal desde las montañas y las

275 Mircea Eliade, *Mito y realidad* (Barcelona, Kairós, 2017), 138.

276 Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional* (Barcelona, Ariel, 2010), 241-243.

ruinas, como en la piedra misma. En este caso es esa energía psíquica que no puede ser olvidada ni eliminada del alma ni de la mente humana, en las profundidades de su ser. Así es como hay un vínculo con el pasado, el presente y el futuro del ser humano y sus entornos.

Por medio del símbolo logra manifestarse el lenguaje significativo de los conceptos, de la metafísica y lo divino, más allá de la función del signo. Es decir todos esos campos vitales a los que la ciencia no puede llegar o simplemente los niega por carecer de practicidad utilitaria para la industria mercantilista (incluyendo la cultural). El valor de lo intangible, aparentemente poco presente, es el vínculo que anima a la dialéctica del hombre en tanto espíritu humano, pero al mismo tiempo es espíritu de la naturaleza a la vez que el sujeto interactúa con otros sistemas, entornos, organismos y seres, como ya lo ha mostrado Jung. También es la relación del *symbolón* como *tessera hospitalis* en el sentido de recordar una vinculación fraterna de otro tiempo y otras generaciones: es decir, todo *Andenken* (recordar), todo desciframiento arqueológico, lingüístico, espiritual como trazos de la tradición. Es un acontecer a una *fusión de horizontes* (concepto de Gadamer), por lo que en este sentido se puede vincular con Jung en su valoración del símbolos, donde determina que debido a que *hay innumerables cosas más allá del alcance del entendimiento humano, usamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo*, como ya se ha citado en el primer capítulo.

Los procesos de construcción simbólico-conceptual coligan la relación significativa-significado, pero no en el sentido lineal, sino en el sentido de una gama de valores interpretativos que son capaces de fluir y de permearse en la revaloración y transformación cultural, impresas por la fuerza vital y psíquica del *sculptor*. Dentro de estas construcciones, cuya manifestación generalmente está dada por formas, ideas o sueños tanto inconscientes como conscientes; así como por medio del lenguaje hay estructuras de pensamiento que pertenecen a las formas abstractas de la consciencia colectiva. Tal es el caso del concepto de *συμμετρία* (*symmetría*), el cual guarda una relación con la armonía, la belleza, el orden y cuyo sentido difiere de la bipartición equidistante de elementos a partir de un eje central y cuya concepción marca una manifestación con la que se comprende el mundo: es decir el cosmos, la naturaleza y el hombre, o como señalaría Heidegger en su cuaternidad: la tierra, el cielo, el hombre y los divinos²⁷⁷, para quien después de la muerte del dios por Nietzsche, espera el regreso de los divinos; en un recuerdo de lo que se ha desarrollado, como la miopía posmoderna y contemporánea sobre las interpretaciones del maestro del *eterno retorno*.

La construcción del concepto de *συμμετρία* (*symmetría*), nos muestra la dificultad que ya se ha desarrollado desde el inicio de la presente investigación. El concepto desarrollado es disímil al actual, ya que la latinización plantea una gran dificultad de traducción como ha señalado el latino Plinio el Viejo, en el libro 34 de su Historia Natural: “No hay nombre romano para traducir el término *symmetría*, que con tanto cuidado observó”²⁷⁸, al referirse al escultor Lisipo de Sición. Revisando la nota al pie de página del traductor del mismo texto señala al respecto: “La interpretación más correcta de *symmetría* «combinación de medidas», es la de «equilibrio o adecuación en las proporciones y medidas»”.²⁷⁹ Esta definición, es muy similar a la proporcionada por el diccionario de Etimologías grecolatinas del español -citado en el primer capítulo-. Al acotar el significado directamente de un diccionario especializado su definición dista también de un diccionario como el DRAE, al señalar que el término se refiere a la *proporción adecuada de las partes de un todo entre sí y con el todo*

277 Como señala Heidegger: Pero «sobre la tierra» significa ya «debajo del cielo». Ambos fenómenos también significan «permanecer ante los divinos» e implican un «pertenecer a la comunidad de los hombres». Tierra y cielo, los divinos y los mortales, son una cosa sola a partir de una unidad originaria. Martin Heidegger, *Construir Habitar, Pensar* (Madrid, La Oficina, 2015), 21.

278 Plinio, *Textos de historia del Arte* (Madrid, La balsa de Medusa, 2001), 58.

279 Plinio, *Textos de...*, 58.

mismo; confirmando el sentido disímil al del DRAE. Así la relación va más allá de la mera bipartición métrica equidistante a partir de un eje central y en este sentido, el concepto que se puede construir a partir de la definición moderna de simetría en sustitución de esta sería isometro del griego ἴσος (*isos*) igual y μέτρον (*métron*) medida en sentido conceptual.

Desarrollar el concepto escultórico del guerrero águila implicó revisar de modo conciso la cosmogonía. Esta a la par de los pitagóricos tenían una relación con el orden, los números, la armonía y la belleza -entendida esta última de una manera totalmente diferente a la moderna concepción estetizante-; de tal modo que la concepción originaria tanto de composición y orden universal, abstracto-vital, de la relación del macro y el micro universo en ambos casos está asociada a una especie de arquetipo abstracto como se ha señalado respecto a lo que en Occidente se ha llamado la sección áurea. Esta última es una medida y una composición que armoniza el todo y las partes y viceversa, es universal, es compartida por diversas culturas en diferentes momentos temporales de la historia, la prehistoria y la vida del hombre. Así este puente lo podemos encontrar en Mesoamérica, al menos como concepto que misteriosamente comparten o más bien compartimos en nuestra psique (mente) o *psiché* (alma) humana en tanto arquetipo abstracto, donde la *theoría* en su sentido original con las matemáticas también es natural, armoniosa, teológica y ontológica.

La relación tanto macro como micro cósmica está llena de tipos psicológicos al ser dualista. Así es como la relación de tipo introvertido y extrovertido como señala Jung, es sólo una de múltiples relaciones conjuntivas. En china es denominado *Yin* y *Yang* en la teoría daoísta; en Occidente está la relación de *anima* y *animus*, cielo y tierra, hombre mujer. La cosmogonía de los aztecas comparte una estructura similar. Su cosmogonía *in illo tempore*, en donde se presenta esta dualidad, es compartida y se debate en la búsqueda del equilibrio entre la dinámica de los opuestos irreconciliables, pero complementarios entre lo macro cósmico y lo micro cósmico: noche y día, hombre y mujer, vida y muerte, el hierro y la seda. El guerrero jaguar y el guerrero águila, las entidades duales:

Hemos hablado ya de un doble principio creador, masculino y femenino, del que provienen por generación los otros dioses. Sus nombres indican esta dualidad: Ometecuhtli, que quiere decir “2. Señor” y Ometecíhuatl, “2. Señora” y ambos residen en “Omeyocan”, “el lugar 2”. También se llaman “el señor y la señora de nuestra carne o de nuestro sustento” y se representan con símbolos de fertilidad y adornados con mazorcas de maíz, pues son el origen de la generación y los señores de la vida y de los alimentos.²⁸⁰

La relación dual, está íntimamente relacionada en la cosmovisión precolombina a una asociación que da origen a los demás elementos naturales, así como a lo que se denomina los cuatro Tezcatlipoca a partir de la dualidad.

Según una de las versiones que nos ha llegado, estos dos dioses, Ometecuhtli y Ometecíhuatl —también llamados Tonacatecuhtli y Tonacacíhuatl—, tuvieron cuatro hijos a los que encomendaron la creación de los otros dioses, del mundo y de los hombres. Los cuatro dioses hijos de la primitiva pareja divina fueron el Tezcatlipoca rojo, llamado también Xipe y Camaxtle; el Tezcatlipoca negro, llamado comúnmente Tezcatlipoca; Quetzalcóatl, dios del aire y de la vida, y Huitzilopochtli, el Tezcatlipoca azul.

Una de las ideas fundamentales de la religión azteca consiste en agrupar según los puntos cardinales y la dirección central, o de abajo arriba. Por eso en la mentalidad mexicana son tan importantes los números 4 y 5, como en la mentalidad mágica occidental es importante el número 3.

Los cuatro hijos de la pareja divina (que representan la dirección central, arriba y abajo, es decir, el cielo y la tierra), son los regentes de las cuatro direcciones o puntos cardinales; por eso vemos que tres de ellos se nos presentan con colores diferentes; rojo, negro y azul, que corresponden al este, al norte y al sur, mientras

que Quetzalcóatl está quizá en el lugar que debió tener el mito primitivo un Tezcatlipoca blanco que corresponde al oeste.²⁸¹

El mito de origen íntimamente vinculado con la totalidad cósmica y las relaciones de orden y armonía, a partir de la dualidad. Partiendo de esto se pasa a la cuaternidad que está constituida por 4 elementos, cada uno caracterizado por ser dual frente a su contrapartida. Así tenemos: Tezcatlipoca rojo-Tezcatlipoca azul, Tezcatlipoca negro-Tezcatlipoca blanco. Este segundo par de complementarios antagonistas es la oposición entre el verdadero Tezcatlipoca y Quetzalcóatl, como contrarios. Sin embargo, estos contrarios son la dualidad irreconciliable y complementaria que da origen a la creación del hombre; además esta sigue el ciclo ya estudiado del *eterno retorno*. “Ese eterno «retorno» delata una teología y una ontología no contaminada por el tiempo y el devenir”²⁸²; por lo que sucede de manera cíclica, es decir, tuvo que acaecer la destrucción de un mundo o un ciclo anterior: “El mundo y el hombre han sido creados varias veces, según la concepción azteca, porque a una creación ha surgido siempre un cataclismo que ha puesto fin a la vida de la humanidad”²⁸³.

Esta correspondencia del *mýthos* de la creación está vinculada arquetípicamente a una relación de los pitagóricos con el pensamiento que se ha denominado megalítico, del periodo en que se han creado las grandes obras y emplazamientos en piedra como son Stonehenge en Reino Unido, y más recientemente la zona megalítica de *Göbekli Tepe*, en Turquía, lo cual ha dado un nuevo hallazgo a los monumentos megalíticos, en un periodo en que se suponía (según las teorías evolutivas y antropológicas) que los grupos de hace 11,000 años -los grupos humanos eran pequeños y simples recolectores como narra el documental de 2017-²⁸⁴ (Este hallazgo, puede cambiar ya las teorías contemporáneas, no sólo de la historia del arte sino de los orígenes de la humanidad).

Estas culturas mantienen siempre un hilo conductor a través de los pueblos y del desarrollo de diversas civilizaciones. Desde aquellas épocas en que no había historia, en el tiempo mítico, pasando sobre el pensamiento de culturas unidas por el espíritu originario (en tanto *arché*), en un pensamiento profundo. La relación antiquísima en ese espacio-tiempo relaciona las estrellas²⁸⁵ con la armonía, los números y la cosmogonía. La vitalidad de las constelaciones tiene un ritmo y una armonía: es una relación básica con la composición en las concepciones pitagóricas (como se ha desarrollado en el primer capítulo). De igual forma, las construcciones y la música precolombina en sus diversos ritos, guarda esta asociación que es milenaria cosmovisión; tal como se pueden esclarecer en las concepciones arquetípicas en su relación con la etnología, musicología y la simbología (en el presente trabajo sólo se pretende señalar la amplitud de los potenciales alcances al hilar estos contenidos, que a su vez pueden servir para investigaciones futuras).

Al intentar ofrecer una síntesis de la filosofía megalítica, hemos de estudiar primeramente su teoría del conocimiento. En esta filosofía todo el cosmos se concibe a base del patrón del ser humano. Como el cielo, la Naturaleza y el hombre forman tres partes análogas, los símbolos constituyen el dominador común entre estas tres partes. En consecuencia, la exhibición de un símbolo equivale a la identificación y a una sincronización de las tres partes del universo. Tal concepción se revela por las prácticas religiosas que se basan en la imitación de los ritmos naturales, mediante una adaptación interior y exterior al objeto y especialmente en la imitación acústica directa o —merced a la unidad de los sentidos— en la transposición acústica del ritmo

281 Caso, *El pueblo...*, 20-21.

282 Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno* (Madrid, Alianza, 2011), 106.

283 Caso, *El pueblo...* 22.

284 <https://www.youtube.com/watch?v=Api7khgav9A,9>.

285 En el documental sobre Göbekli Tepe, plantea la alineación de tres monumentos con tecnología muy avanzada para regresar en el tiempo con un programa y algoritmos la posición de la constelación de Orion, lo cual confirma una vez más de la gran relación de la armonía, los astros, el hombre y la cosmovisión, aún antes de los pitagóricos, ver a partir del minuto 11:42-14:30.

de un objeto imitado. Como la esencia de todos los fenómenos es, en último término, rítmica (vibratoria), la naturaleza íntima de estos fenómenos es directamente perceptible en la polirrítmica conciencia humana.²⁸⁶

En lo que sigue del párrafo, Schneider da una preponderancia en sobremanera al ritmo de orden musical sobre los grafismos, la geometría y la plástica, dando constancia de la relación en la concepción polisémica del hombre y la *polirrítmica conciencia humana*; además de hacer presente la importancia del número tres. Así también encontramos la referencia a la cuaternidad y su relación con el micro como con el macro universo.

Este número-idea no sólo es un conjunto desnumerable finito (el número científico), sino, ante todo una combinación de unidades (3= tríada o principio ternario, 4= tétrada o principio cuaternario) y la esencia de la forma geométrica.

Cada ritmo, aunque forme una totalidad y una unidad indisoluble, está incrustado en un conjunto rítmico más amplio, y la totalidad de todos los ritmos forma la jerarquía cósmica en la cual cada fenómeno constituye un microcosmos en el macrocosmos. Por ser el universo una unidad binaria (una díada) cada fenómeno o cada tesis se limita y se determina por su antítesis. Toda tesis recibe incluso su realidad cósmica por su antítesis. Tesis y antítesis constituyen dos factores análogos, pero invertidos uno con respecto al otro.²⁸⁷

De la relación antitética, planteada por Schneider, hay algo que no resuelve bien, salvo en su posterior relación entre el sonido y el eco; mas es algo radical, dado que la naturaleza en los extremos no está dada sólo por ser opositor y contrapartida, sino que en su interior está el poder de gestar por complementarios opuestos la unidad. Tal es el caso del tai chi: entre el chi terrenal y el chi cósmico; o en los precolombinos, el ometeotl, que va a comprender un poco mejor al hacer mención de la relación simbólica y de la numerología desde la constelación de Géminis al señalar: “La expresión numérica de la inversión parece residir en 2 y 11. Ambos números son propios del Géminis, pero mientras que el 2 simboliza la unión, el 11 (=1 + 1) representa la disociación”.²⁸⁸

La cosmovisión de lo macro y de lo micro cósmico está fuertemente expresada en la materialidad pétreo de muchas de las obras *nahuas*; pero el simbolismo de la compleja cosmovisión se encuentra sintetizada en dos obras magistrales, sobrevivientes de la conquista y el periodo novohispano, ambas monumentales. La primera es la *Coatlicue Mayor*, donde se expresa su visión del mundo dada en tres planos: el cielo, la tierra y el inframundo; conectados con el eje que los une y cuya correspondencia pone en el centro la vida/muerte de la existencia y del hombre. La otra es la colosal escultura, también en basalto, que sintetiza la temporalidad dinámica y compleja del espacio-tiempo conjuntamente relacionado con los elementos naturales:

La Piedra del Calendario da forma a un resumen finito del infinito universo azteca. En el centro está la cara del Dios Sol, Tonatiuh, y a los lados hay cuatro cuadretes, cada uno de los cuales da las fechas de cuatro edades anteriores del mundo: juntos representan la de nuestra Era presente. Los veinte nombres de los días circundan este elemento central, y ellos, a su vez, están circundados por una banda de glifos que representan el jade y la turquesa, lo que da idea de su preciosidad y, al mismo tiempo, simbolizan el cielo y el color. Esta tira está engalanada por los signos de las estrellas a través de los cuales penetran dibujos representativos de los rayos del sol. Dos inmensas Serpientes de Fuego, que simbolizan el Año y el Tiempo, circundan el perímetro para encontrarse, cara a cara, en la base. Penetrando profundamente a través de estas formas hasta lo que representan, encontramos una concepción grandiosa de la majestad del Universo.²⁸⁹

286 Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* (Madrid, Siruela, 2010), 325.
 287 Schneider, *El origen...*, 326.
 288 Schneider, *El origen...*, 328.
 289 George Clapp Vaillant, *La civilización azteca: origen, grandeza y decadencia* (México, Fondo de Cultura Económica, 1973), 137.

Las grandes obras megalíticas de la civilización azteca están llenas de profundos misterios, revelando sólo un aspecto meramente superficial de todos los profundos contenidos que guardan dentro de cada lito-forma. Sin embargo, con la comprensión del pensamiento profundo, es posible acercarse a la correspondencia conceptual y cosmogónica. Con esto se ha podido hacer una interpretación que va más allá de la simple, pero compleja visión iconográfica; a su vez, esto es una revisión de la *psiché* humana a partir del *mýthos-lógos*. Así, se revalorará también la dualidad proveniente de los guerreros jaguar (mal nombrado tigre, dado que no es una especie endémica de México) y águila, los cuales pertenecían a dos escuelas distintas. Los primeros pertenecían al *Telpuchcalli* y los caballeros águila al *Calmécac*.

Los grandes dioses del cielo desempeñaban un papel importante en la dualidad del mundo azteca, en el cual se sostuvo una eterna guerra simbólica entre la luz y la oscuridad, el calor y el frío, el norte y el sur, el Sol de levante y el del poniente. Aún las estrellas estaban agrupadas en ejércitos de oriente y del occidente. Los combates gladiatorios, con frecuencia a muerte, expresaban esta idea en el rito; las grandes órdenes guerreras, los Caballeros Águila de Huitzilopochtli, y los caballeros Ocelote de Tezcatlipoca, reflejaban igualmente el conflicto entre el día y la noche. Esta Guerra Sagrada dominaba el rito y la filosofía de la religión azteca.²⁹⁰

Lucha de opuestos y complementarios es la relación que marca parte de las cosmogonías. La forma simbólica es la manera de decir lo indecible, en forma de concepto o de idea a diferencia de la música, la cual en su fuerza abstracta carece de esa penetración a través de los tiempos. Sólo la tierra en forma plástica o escultórica puede trascender y alcanzar sin intermediarios el mensaje prístino del hombre con la naturaleza, el espíritu y consigo mismo a través del cosmos que observa y late en su fuerza vital:

En un mundo semejante, el hombre no se siente encastillado en su propio modo de existir. También él está “abierto”. Comunica con el mundo porque utiliza el mismo lenguaje: el símbolo. El mundo le habla a través de los astros, sus plantas y sus animales, sus ríos y sus rocas, sus estaciones y sus noches, el hombre le responde con sus sueños y su vida imaginaria, sus antepasados y sus tótems —a la vez “Naturaleza”, sobrenaturaleza y seres humanos—, con su capacidad de morir y resucitar ritualmente en las ceremonias de iniciación (ni más ni menos que la Luna y la vegetación), por su poder de encarnar un espíritu resistiéndose de una máscara, etc. Si el mundo es transparente para el hombre arcaico, éste siente también que el mundo le “mira” y le comprende.²⁹¹

Relación congénita del hombre inmerso en el mundo. El caballero águila es una entidad que toma forma a partir de las fuerzas de la naturaleza, tomando rostro humano de conformidad a una fuerza cósmica, en la *arché* universal del pensamiento profundo que comparte con otras culturas de diferentes latitudes. Su expresión está dada por la materialidad y el símbolo:

Lo que caracteriza a la mitología mexicana es la personificación antropomórfica de las fuerzas de la naturaleza, consideradas como emanaciones, hipóstasis o avatares de un Dios supremo, que crea el mundo y le pertenece a la vez. No se trata de una concepción original. Se observa también entre los pueblos indoeuropeos y, en particular entre los germanos.²⁹²

Así, las diferencias entre estas dos fuerzas celestes cobran dirección y forma entre Tezcatlipoca y Huitzilopochtli. El primero, el dios multiforme, el espejo humeante, “el nocturno, el que tiene por *nahual* o disfraz al tigre, cuya piel manchada semeja el cielo con los enjambres de estrellas, fue el primero que se hizo sol y empezó la era inicial del mundo”²⁹³; el segundo era la esencia principal, la conformación solar: “Huitzilopochtli es el sol, el joven guerrero que nace todas las mañanas del

290 Vaillant, *La civilización...*, 148.

291 Eliade, *Mito y...*, 138-139.

292 Jacques de Mahieu, *Colón llegó después* (México, Roca, 1988), 77.

293 Caso, *El pueblo...*, 24.

vientre de la vieja diosa de la tierra”²⁹⁴. En esta lucha cósmica, divina y espiritual, se refleja el *mýthos-lógos* del llamado viejo mundo; por ello es un concepto dado por *das selben* y lo que significa no se puede deducir si falta el elemento complementario. De tal manera, sólo se puede interpretar la concepción mexicana originaria, como sucedió con los latinos que al adaptar los conceptos griegos a su visión se perdió gran parte del sentido originario. Por lo que sólo queda estudiarlos de una manera interpretativa y muy elaborada; regresando a sus vestigios por medio de los arquetipos, para poder reconstruir la complejidad de su cultura simbólica.

El caso que se está tratando es aún más complejo, debido a la gran ruptura cultural tras la invasión española, el virreinato y la visión tecnocrática y cientificista de la modernidad materialista. Pero quedan también vestigios de suma importancia y más aún la obra matérica en su *Darstellung*, como es el caso de la pieza cerámica que se propuso como hito de interpretación para el encargo. Como se ha desarrollado en la presente investigación, sin el saber cosmogónico, histórico y de la *arché* faltaría la otra parte de la medalla que complementa lo que Gadamer ha mostrado como *symbolón* o *tessera hospitalis*. Del mismo modo, es necesario este vínculo vital y espiritual en la conformación de cualquier escultura u obra plástica que se conciba o se realice.

Ahora regresando a la línea de contextualización del proyecto, es importante reforzar el elemento simbólico de la cosmogonía, para poder construir el concepto-forma que se concretó en la obra. El sol y el águila, como ya se ha mostrado es la manifestación y personificación antropomórfica, y diría también zoomórfica, aunada a la naturaleza anamórfica y abstracta.

El azteca es el pueblo del sol; su ciudad, Tenochtitlán, se ha fundado en el sitio en que el águila, representante de Huitzilopochtli, se posa sobre el nopal de piedra, en el centro de la isla que estaba en el lago de la Luna, el Meztlipán, como se llamaba esotéricamente al lago de Texcoco. Allí, donde fue arrojado el corazón del primer sacrificado, allí debía brotar el árbol espinoso, el árbol del sacrificio, que representa el lugar de las espinas, Huitztlampa, la tierra del sol, hacia donde saliera en peregrinación la tribu, partiendo de la tierra blanca Aztlán.

Y sus sacerdotes, los conductores de la peregrinación, les habían dicho que sólo cuando el sol, representado por el águila, se posara sobre el nopal espinoso, cuyas tunas rojas son como corazones humanos, sólo en ese lugar habían de descansar y de fundar la ciudad, porque eso representaba que el pueblo del Sol, el pueblo elegido por Huitzilopochtli, habría llegado al sitio desde donde debía engrandecerse y transformarse en el señor del mundo, y en el instrumento con el cual el dios iba a realizar grandes proezas.²⁹⁵

El águila, símbolo solar, como representante del vínculo dado por la vida; el día y el bien en contraposición a la serpiente como antagonista, en tanto representante de la muerte, la noche y el mal, cuya lucha dan la totalidad. *Arché* de la creación del universo y de la humanidad. *In illo tempore*, se abre una conexión milenaria de tradiciones que se vinculan, aun sin compartir el tiempo y el espacio histórico; pero sí en los arquetipos de la psique humana, cuyos misterios son apenas comprendidos en la superficie más capilar por las neurociencias. La milenaria lucha del águila contra la serpiente, el bien contra el mal, la luz contra la oscuridad presente en muchas culturas desde tiempos inmemoriales.

El historiador alemán Rudolf Wittkower, en un texto sumamente innovador aun en la actualidad, explora la historia y la migración de los símbolos; da cuenta de cómo ha aparecido el arquetipo en las más remotas culturas y en los pueblos más distantes. Logra rastrear ciertas coyunturas culturales nodales, sus significantes son muy similares en los significados analizados hasta el momento. Los vestigios que se han localizado datan hacia el 3,000 a.C., hasta la actualidad, de las primeras

294 Caso, *El pueblo...*

295 Caso, *El pueblo...*, 118

civilizaciones del Indo y las culturas de Elam y Mesopotamia; atribuyendo una de las pocas influencias de Occidente a Oriente en aquellas épocas. Sin olvidar que en aquellos años Occidente apenas formaba pequeños grupos rudimentarios y Oriente ya tenía culturas formadas y más desarrolladas. Así comprueba mediante una meticulosa y precisa investigación histórica, la migración de los símbolos, exponiendo lo siguiente:

En este ensayo trataremos de un símbolo muy común, la lucha entre el águila y la serpiente. La lucha entre águilas y serpientes se ha observado en la realidad, y es fácilmente comprensible que la visión de ese combate debe de haber producido una impresión indeleble en la imaginación humana en su infancia. El ave más poderosa luchando con el más poderoso de los reptiles. La grandeza del combate daba al acontecimiento una significación casi cósmica. Desde entonces, cuando el hombre ha tratado de expresar una batalla y una victoria de grandeza cósmica se ha evocado la memoria primera de este acontecimiento.

Nuestro procedimiento será argumentar a partir de las pruebas encontradas en el mundo mediterráneo. Puesto que la migración de nuestro símbolo se puede rastrear con certeza en Europa y en el mundo mediterráneo de la antigüedad, es razonable sospechar que cuando el mismo símbolo aparece fuera de esa zona en lugares diferentes y en periodos diferentes, no se inventó repetidas veces de manera independiente, aunque los lazos de conexión se encuentren todavía perdidos. La parte más importante de esta investigación es la cronología, pues la prueba de la teoría de la migración depende de ella. Las fechas del material etnológico deben basarse con mucha frecuencia en suposiciones inciertas; pero, en general —así lo espero—, se puede aceptar el esquema cronológico.²⁹⁶

Es importante la aclaración dada por Wittkower porque plantea que hay una migración hilada en el devenir de la humanidad, a diferencia de lo que plantea la escuela psicoanalítica y algunas otras más respecto a la variabilidad del origen de los símbolos. Pero bajo esta perspectiva hay toda una historia (aunque no se pueden constatar) que se da como incierta, aunque su formación como historiador lo lleva a hilar los acontecimientos de manera muy precisa. Esta diferenciación en el sentido de la investigación, suma la posibilidad de abrir otras posibilidades interpretativas (hermenéutica abre y conecta nuevos horizontes de investigación), por lo que sólo se tomarán algunas muestras para dotar a la presente investigación de formas que nutran la interpretación y anime a los lectores a buscar otras formas de conocimiento, diferente a los modelos habituales dados por el modelo semiótico de la mayoría de las instituciones educativas. Por otra parte, el propósito es reafirmar el sentido simbólico que se ha heredado a través de las obras, en la psique humana, dando la certeza desde diferentes culturas. Tal es el caso del símbolo solar y celestial como lo denotaron los aztecas:

Probablemente el águila es aquí un símbolo solar. Esta interpretación no tiene por qué sorprendernos si consideramos la estabilidad de un número de símbolos y concepciones en Oriente Próximo durante miles de años y el hecho de que, más tarde, el águila aparezca claramente como el ave del sol y del cielo. En este contexto, una escultura en alto relieve de un águila, probablemente en Adab, es importante. Tomada en sí misma su significado sería oscuro, pero es en realidad la primera de una larga serie de estatuas independientes similares que representan águilas, de las cuales los ejemplos más recientes son indudablemente de carácter solar.

Por otra parte, parecen existir trazas de una conexión entre el águila y la luz en el pensamiento babilónico ya en el tercer milenio a. C. Ningirsu, el dios de la ciudad sumeria de Lagash, es el dios de la fertilidad, la guerra y la tormenta, y en inscripciones del rey Gudea (c 2500 a.C.) aparece como el señor que controla «el orden de los cielos». El águila con cabeza de león Imgí o Imdugud es el atributo de este dios, que a veces asume realmente su forma. Imdugud es el ave divina que «brilla en el firmamento», con frecuencia está asociada a los rayos, y una inscripción de Gudea sugiere que lucha con la serpiente. Desde la época de Hammurabi (c. 2000 a. C.) en adelante, el dios Ninib tiene claramente las cualidades solares que estaban asociadas evidentemente con Ningirsu desde el reinado de Gudea, y hay himnos asirios que narran su lucha

con el monstruo. Además, parece probable que el propio Ningirsu fuera también un matador de monstruos y que el monstruo vencido sea el demonio de la oscuridad y el mal.²⁹⁷

Aquí se encuentran dos elementos importantes: por una parte, vienen a confirmar el aspecto del orden que implica este símbolo y su importancia simbólica matizando el aspecto del fulgor que irradia y poniendo énfasis por primera vez en la radiación que emana en los rayos; por otra parte, al señalar que es el señor que controla los cielos muestra el zoomorfismo dual y mixto al mencionar al águila con cabeza de león, señalando nuevamente mediante la combinación de símbolos la dualidad que se plantea frente a un concepto simbólico. Nada extraño dado que el león con su melena hace referencia a los rayos solares con su color amarillo, simbolizado en la circunferencia solar que representa la fuerza y con el cuerpo del águila su naturaleza celeste alada.

También hay que señalar el juego dual representado por la serpiente, ya que tanto en el lejano Oriente como en el Occidente europeo ha tenido también un valor positivo como símbolo de salud. Sin olvidar el símbolo de la medicina, el llamado bastón de Esculapio o el más conocido Caduceo de Mercurio, que está constituido por dos serpientes a diferencia del bastón de Esculapio que sólo tiene una. También ha estado asociado con la representación de Cristo al conectarse con los símbolos de transformación y renovación, claramente empleados en los ritos paganos de la Edad Media de los llamados orfistas: “La representación de la transformación y de la renovación mediante la serpiente [...] es un arquetipo bien conocido. Es la serpiente de la salud, que representa a la divinidad.”²⁹⁸

Retomando a Wittkower se encuentra la fuerte influencia que tuvo este símbolo tanto para Oriente Próximo como para los griegos en una fuerte conexión que se ha manifestado previo a la invasión de Alejandro Magno, como se ha desarrollado en el presente estudio:

Ya hemos mencionado que existían relaciones entre el Oriente Próximo y la India en tiempos muy antiguos. Las fuentes literarias muestran que la concepción india del águila está sorprendentemente próxima a la de Oriente Próximo, y se ha establecido claramente que esto se debe a un intercambio de ideas. Una de las fabulas de Esopo ofrece la prueba de la existencia de una conexión entre India y Grecia antes de que Alejandro Magno pusiera esos dos mundos en contacto. La fábula relata que en una lucha entre un águila y una serpiente, esta última estaba a punto de vencer a aquella cuando un segador testigo de la lucha, fue en ayuda de aquella y mató a la serpiente con la hoz. Más tarde, el agradecido animal salvó al mismo hombre de la muerte. En la versión de la fábula conocida por nosotros a través de Eliano, el elemento decisivo es el viejo antagonismo del bien y el mal y la victoria final del bien. Una historia claramente relacionada con este asunto aparece en la India. Es un viejo tema de discusión si la fábula migró de la India a Grecia o a la inversa.²⁹⁹

De esta manera se confirma una de las tesis que se han venido señalando constantemente a lo largo de la presente investigación, la relación cismica entre Oriente y Occidente como antagonistas: la primera influenciada por la alta cultura de la segunda. Por otra parte, marca una apertura en la interpretación de la tradición de ambas esferas culturales; así Wittkower relaciona la escuela grecobudista al hablar de la lucha entre opuestos en la tradición hindú.

La lucha entre Garuda y Naga es uno de los temas favoritos del arte indio, particularmente para la escuela grecobudista de Gandhara. En esas versiones del tema. Naga aparece en forma humana, basándose de modo evidente en el grupo griego de Ganímedes realizado por Leochares. Se encuentran también representaciones de Garuda asemejándose a un grifo bajo influencia del oriente próximo. Particular importancia hay que prestar a un relieve indio de Amaravati (s. II a. C., British Museum), pues señala el origen indio de obras oceánicas semejantes.

297 Wittkower, *La alegoría...* 25-26.

298 Carl Gustav Jung, *Psicología y alquimia* (México, Tomo, 2002), 172.

299 Wittkower, *La alegoría...*, 30.

En el norte, se pueden encontrar representaciones de Garuda y Naga en frescos del Turkestán Chino de los siglos VII-IX d. C. Pero el tipo heráldico de estos monumentos con el águila bicéfala demuestran que proceden de los mismos prototipos asiáticos occidentales, teñidos por influencias persas, que encontramos en obras contemporáneas de Bizancio.

Desde la India, el mito del águila y la serpiente se extendió también al Este y al Sur. Fue llevado a China con el budismo (introducido el 65 d. C.) y desde allí llegó a Japón a través de Corea. Con la expansión de la cultura india aparece en las islas de Indonesia: Filipinas, Sumatra, Borneo y Java. En Java, la influencia india es particularmente fuerte. Una de las esculturas javanesas más excelentes, de aproximadamente 1043 d. C., muestra la estatua retrato de Airlanga, el primer gran rey de Java oriental, en su apoteosis como Visnú cabalgando sobre Garuda, que apresa a Naga con sus garras, exactamente igual que aparece en las monedas los emperadores romanos, deificados sobre el águila de Zeus. Como en el Oriente Próximo, en la India los reyes eran de origen divino y después de su muerte se convertían de nuevo en la divinidad de la que habían descendido.³⁰⁰

De esta manera continúa hilando en un avanzar regresando en las generalidades y particularidades de la migración de este símbolo arquetípico, que presenta una gran resonancia en diversos espacios-tiempos a través de las diferentes tradiciones; incluso muestra cómo llegó hasta Oceanía por vía de las migraciones indias que remonta nuevamente el análisis de la antigua Grecia que recorre Roma y la asimilación del periodo Paleocristiano y el cristiano en la Edad Media. Así sucesivamente sigue un interesante desarrollo histórico en un conjunto de evidencias literarias y principalmente de obras escultóricas en relieve y bulto, redondo que han traspasado la temporalidad a través de luchas y pugnas civilizatorias.

Por último, antes de concluir la revisión del símbolo del águila y la serpiente como *remanente arcaico* o arquetipo colectivo, es menester el análisis comparativo entre la tradición bizantina y la que en este capítulo se ha abordado con mayor énfasis: la tradición de los *tenochcas*.

Un relieve bizantino del siglo XI, en el British Museum, une ambos tipos. Dos águilas de perfil en pie sobre unas liebres están colocadas simétricamente a ambos lados del grupo central del águila y la serpiente, que aparece en la posición frontal con el cuerpo de la serpiente enroscado. «Águila sobre liebre» es un símbolo muy difundido en el Viejo Mundo y desempeña un papel importante en el pensamiento cristiano. Así como la serpiente representa el mal, la liebre representa la rápida trayectoria de la vida humana. Puesto que Cristo vence al diablo, el símbolo de la salvación puede aparecer sobre el símbolo del hombre.³⁰¹

Por otra parte, Wittkower desarrolla de manera metódica un sucinto análisis del Codex Borgia, localizado en la biblioteca del Vaticano:

En la oración de la mañana se invocaba la salida del sol como un águila en su ascensión. El sol, divinidad suprema, aparece en forma de águila y despedaza a una serpiente y a un conejo, símbolos del cielo nocturno y de la luna. La escena aparece representada con frecuencia en manuscritos mexicanos. El mismo simbolismo se encuentra en el extraño ritual de los sacrificios humanos, piedra angular de la religión mexicana. El corazón y la sangre de la víctima eran ofrecidos al dios sol en un cuenco, con el signo del sol en su centro y un borde representando las plumas del águila.³⁰²

En ambos casos aparece el águila sujetando a la serpiente o al conejo, en el primer caso es una alegoría adaptada para simbolizar que Cristo vence al diablo y también simboliza lo efímero de la vida humana. En el caso de la visión *nahua*, con elementos simbólicos muy similares al tener narrativas que pueden trastocarse, pero también diferenciarse. Ambos se refieren a la lucha de opuestos y de entidades divinas, sin embargo, el conejo representa a la contraposición celestial es decir solar

300 Wittkower, *La alegoría...*, 34-35.

301 Wittkower, *La alegoría...*, 54.

302 Wittkower, *La alegoría...*, 38.

al generarse el rito y los sacrificios divinos que dieron origen al quinto sol y a la luna como narra el *mýthos* del quinto sol.

Por otra parte, el sentido completo con el que los elementos y las entidades divinas combinan sus características y sus discrepancias que rigen en los diferentes mitos de origen, en este caso Huitzilopochtli, es la esencia astral solar desde su nacimiento. La luna ha sido representada por el conejo desde que nació el quinto sol al ser golpeada por los dioses tras brillar como el sol, para que no tuviera el mismo fulgor como castigo por no arrojarse primero. Se cuenta que primero se lanzó el dios pobre después de que dudó no haberse sacrificado el dios ostentoso y rico, lo cual hizo sólo posterior a los tres intentos previos para caer a la hoguera de sacrificio; pero por dicho acto dubitativo de arrepentimiento, los dioses indignados le dieron un golpe con un conejo; desde entonces ha representado en la cultura mexicana a la luna. En oposición con el *mýthos* del nacimiento de Huitzilopochtli, vemos la lucha entre el elemento solar defendiendo al elemento terreo de su hermana la luna:

Según la leyenda, Coatlicue, la vieja diosa de la tierra, era sacerdotisa, en el templo y vivía una vida de retiro y castidad, después de haber engendrado a la Luna y a las estrellas; pero un día, al estar barriendo, encontró una bola de plumón, pero había desaparecido, y en el acto se sintió embarazada. Cuando la Luna, llamada Coyolxauhqui, y las estrellas llamadas Centzonhuitznáhuac supieron la noticia, se enfurecieron hasta el punto de decidir matar a la madre.

Lloraba Coatlicue por su próximo fin, pues ya la Luna y las estrellas se armaban para matarla, pero el prodigio que estaba en su seno le hablaba y consolaba diciéndole que, en el preciso momento, él la defendería contra todos.

Cuando los enemigos llegaron a sacrificar a la madre, nació Huitzilopochtli y, con la serpiente de fuego, cortó la cabeza a la Coyolxauhqui y puso en fuga a los Centzonhuitznáhuac.

Por eso, al nacer el dios, tiene que entablar combate con sus hermanos, las estrellas, y con su hermana la Luna, y armado de la serpiente de fuego, el rayo solar, todos los días los pone en fuga y su triunfo significa un nuevo día de vida para los hombres.³⁰³

Coyolxauhqui, la luna es el astro nacido en la creación del quinto sol y también antagónico del sol. Por otra parte, las contradicciones afloran en una *Weltanschauung* en que los elementos celestes y naturales prestan la dinámica universal de lo macro y de lo micro. Por lo que, como se ha visto, los movimientos cíclicos son dinámicos, llenos de cambios y transformaciones, como el caso de las rocas que cambian de estado matérico de sólido, líquido y plasma; también de cómo el material orgánico pasa a sedimentarse, al desplazarse como fragmentos terrosos y cambia al magma condensado o lava eruptiva volátil y mafica. Por eso comprender un poco más los cambios en la materia también ayuda a comprender el cambio en los valores cosmogónicos y su difícil encasillamiento al plano cartesiano del pensamiento de la segunda y tercera Ilustración. En este caso es importante hacer énfasis en la serpiente de fuego, que es una de las armas de Huitzilopochtli, la cual no aparece como antagonista sino como una manifestación inherente. Sin embargo, esto tiene que ver claramente con las relaciones de acercamiento que implican los antagonistas en las ensoñaciones que producen las visiones cosmogónicas y su relación con la naturaleza. De igual forma, se relaciona con la imposible relación tripartita que enmarca Gastón Bachelard:

Un rasgo nos impresiona luego: esas combinaciones imaginarias sólo reúnen dos elementos, nunca tres. La imaginación material une el agua a la tierra; une al agua a su contrario, el fuego; a veces ve en el vapor y en las brumas la unión del aire y del agua. Y nunca en ninguna imagen *natural* vemos realizarse la triple

unión material del agua, de la tierra y del fuego. *A fortiori*, ninguna imagen puede recibir los cuatro elementos. Tal suma sería una insoportable contradicción para una imaginación de los elementos, para esta imaginación material que necesita siempre elegir una materia, privilegiándola infaliblemente en todas las combinaciones [...] Hay una razón decisiva para ese carácter dualista de la mezcla de elementos por la imaginación material: esa mezcla es siempre un casamiento. En efecto, desde que dos sustancias elementales se unen, desde que se funden una con otra.³⁰⁴

Sólo desde la ensoñación se hace comprensible esas estructuras de pensamiento, ajenas a la visión planiforme y cartesiana; pero que comprendida desde otro enfoque, como es en su sentido originario del *mýthos-lógos*, la cita de Bachelard nos acerca a la asimilación de los arquetipos, desde la fuerza psíquica de la imaginación de los cuatro elementos. Así el sol se complementa con su arma: la serpiente. En este caso tiene el carácter dual, al ser de naturaleza terrenal, pero es un elemento compuesto al ser de fuego y asimila su naturaleza a la deidad Huitzilopochtli. Por otra parte, la simbología que pone como antagónicos al águila representante de Huitzilopochtli contra la serpiente y el conejo, los vincula en una triada dada precisamente por el lugar que simboliza el Templo Mayor. Es aquí, en donde históricamente los *nahuas* vieron al águila devorando a la serpiente. El lugar en que Huitzilopochtli les ordena construir su ciudad y donde construyen el Templo Mayor. También es aquí donde se encuentra la gran Coyolxauhqui. Se ha localizado un monolito con características muy particulares que podrían referir a como se encontraba colocada la Piedra del Calendario; de hecho, se encuentra asociada a Tezcatlipoca y a Huitzilopochtli.

En 1926 se halló debajo del Palacio Nacional de México, un monolito de más de un metro de alto que representaba una plataforma y una escalera rematada en la parte superior por un disco solar semejante. A los lados hay relieves que representan a Huitzilopochtli, Dios de la Guerra, y a Tezcatlipoca Dios del Espejo Humeante, que simbolizan la guerra sagrada entre la noche y el día. Probablemente la Piedra del Calendario estaba colocada de manera muy semejante a ésta y atormenta pensar en los relieves perdidos que explicaban y adornaban al gran disco, cuando estaba colocado en su posición original.³⁰⁵

Se han revisado algunas de las dualidades más importantes del llamado Guerrero Águila -representante de Huitzilopochtli- desde su contrapartida el Guerrero Jaguar -representante de Tezcatlipoca negro-. También se ha visto la vinculación del águila como símbolo solar y su relación con la mítica tradición con la que se asentaron en el corazón del lago de Texcoco, al encontrar en un pequeño islote al águila devorando a la serpiente. Esta se une con el mítico nacimiento de Huitzilopochtli y su enfrentamiento con Coyolxauhqui. Todos estos elementos fundantes de la cosmogonía *tenochca* tienen un espacio geopolítico y un centro donde convergen, se unen y están vinculados con la figura del Templo Mayor, que estaba erigido a Huitzilopochtli y a Tláloc. De este aspecto da cuenta el franciscano Sahagún, señalando la existencia de 78 edificios alrededor de este emplazamiento arquitectónico; así nos dice en su *Historia general*:

Era el patio de este templo muy grande: tendría hasta doscientas brazas en cuadro. Era todo enlozado (y) tenía dentro de sí muchos edificios y muchas torres, de estas torres unas eran más altas que otras, y cada una de ellas era dedicada a un dios. La principal torre de todas estaba en el medio y era más alta que todas, era dedicada al dios *Huitzilopochtli* o *Tlacauepan Cuexcotzin*. Esta torre estaba dividida en lo alto, de manera que parecía ser dos y así tenía dos capillas o altares en lo alto, cubierta cada una con un chapitel, y en la cumbre tenía cada una de ellas sus insignias o divisas distintas. En la una de ellas y más principal estaba la estatua de *Huitzilopochtli*, que también la llamaban *Ilhuícatl xoxouhqui*; en la otra estaba la imagen del dios *Tláloc*. Delante de cada una de éstas estaba una piedra redonda a manera de tajón que llamaban *téchcatl*[...] Estas torres tenían la cara hacia el occidente, y subían por gradas bien estrechas y derechas, de abajo hasta arriba, a todas estas torres.³⁰⁶

304 Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (México, FCE, 2005), 128.

305 Vaillant, *La civilización...*, 137.

306 Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España* (México, Porrúa, 2006), 154.

De esta manera, tenemos otra dualidad contrapuesta y complementaria: la de Huitzilopochtli-Tláloc, el segundo, asociado a la esencia de la lluvia y a la fertilidad. No obstante, lo que tienen todas estas dualidades es que no son netamente buenas o malas, no caen en esa especie de maniqueísmo, sino que se busca un equilibrio entre las fuerzas cósmicas y naturales. Por eso tiene parte de certeza lo que señala Eliade:

El mito no es, en sí mismo una garantía de “bondad” ni de moral. Su función es revelar modelos, proporcionar así una significación al mundo y a la existencia humana. Por ello, su papel en la constitución del hombre es inmenso. Gracias al mito, como dijimos, las ideas de *realidad*, de *valor*, de *trascendencia*, se abren paso lentamente. Gracias al mito, el mundo se deja aprehender en cuanto cosmos perfectamente articulado, inteligible y significativo. Al contar cómo fueron hechas las cosas, los mitos revelan por quién y por qué lo fueron y en qué circunstancias. Todas estas “revelaciones” comprometen más o menos directamente al hombre, puesto que constituyen una “historia sagrada”.³⁰⁷

En resumidas cuentas, tanto el significante como el significado se nutren de valores tanto lingüísticos como extralingüísticos, por la gran fuerza simbólica y cultural del que están permeados. Por ellos fluyó la civilización Mexica. De igual forma, hay una latente relación en forma de arquetipo con la representación del guerrero águila, tras su revaloración extra cultural a través de la revisión mítica de la lucha simbólica del águila contra la serpiente. Sobre esto el pensamiento profundo del hombre ha planteado una significación muy similar respecto al águila como elemento celeste y solar, también el guerrero águila conlleva esa connotación simbólica.

Este escueto análisis histórico-conceptual, tiene gran parte de los aportes y el desarrollo que se llevó a cabo durante la investigación realizada para comprender, valorar y finalmente dar sentido formal a la pieza, tras tener un sustento del trenzado histórico-simbólico-interpretativo. Este permitió llegar a la abstracción con una valoración de los elementos escultóricos que tenía previamente conformados. Durante el proceso también se aglutinó el sentido personal, sumando experiencia, técnica, procesos de aprehensión y de la *Bildung*, no sólo académica, sino vivencial como escultor.

Ahora bien, el aspecto formal fue complicado tras no depender de la propuesta subjetiva, sino que esta debía estar justificada tanto como escultura, así como en su calidad de presea escultórica. Por lo que se tuvo que plantear desde la obra original en lo formal y darle otra justificación breve a su reproducción (en tanto galardón). Así, se procederá a dar la justificación formal y la de su reproducción, de forma breve y concisa.

La obra *Cuauhpilli* (**figs. 145.149**), título que le otorgué a la obra pétreo original, fue pensada a partir del antecedente de hacer una abstracción de la pieza cerámica Mexica que fue mostrada como referente artístico y que fue entregado en una impresión fotográfica, como motivo de apoyo, en el sentido plástico de lo que querían resignificar y re-valorar como motivo simbólico para las presepas escultóricas. En este caso tras ser una adaptación simbólica de otra tradición, se vuelve una alegoría, por lo tanto es una resignificación simbólica. En este caso, después de revisar algunas obras y datos de la cultura azteca, analicé una obra mucho más impresionante que también representaba al guerrero águila, pero, a diferencia de la pieza cerámica, está esculpida en piedra basáltica, con una gran síntesis y expresión que sólo las piedras volcánicas pueden dar en la formalidad y abstracción Mexica. Es sin lugar a duda de tal riqueza que aún hay mucho material para trabajar desde los valores tanto plásticos como escultóricos.

Pensando en la obra casi como un elemento totémico, decidí hacer una síntesis formal en la que se colocaran los elementos más importantes del tocado que representaba el caballero águila,

propiamente al águila como símbolo y como parte de la armadura que representaba asociado al carácter solar. Se optó por tomar una de las formas geométricas más representativas del elemento solar, como es el círculo. En este sentido, para hacerlo un poco más dinámico, se hizo uso de lo que en la psicología profunda denominan *circulo asimétrico*³⁰⁸ (**fig. 149**); de esta manera se consigue hacer un juego espacial y rítmico, permitiendo seccionar al momento de esculpir una manera que permitiera hacer la síntesis del pico. A diferencia de un pico realista, el de la obra no es alargado como anatómicamente lo tienen las águilas.

Cabe recordar que es una abstracción del tipo de síntesis figurativa, por lo que está también asociada al valor simbólico que requiere para asociarlo al carácter y la formalidad solar. De ahí baja para asumir la forma de la frente, hasta llegar a la nuca y así empieza a apocarse en un segmento paralelo al otro extremo de menor tamaño; por lo que de los extremos la parte que decrece se contrasta formalmente con el declive de la parte superior para tomar más fuerza y crear con esto un fuste que le da el sentido de ascensión del elemento superior.

Formalmente descritos los elementos generales, donde las manifestaciones concebidas desde la mente, el intelecto y la imaginación en tanto *Vorstellung*; de ahí se pasa a su materialización objetiva en tanto *Darstellung*, la cual se conforma mediante la expresión plástica. Su antecedente fue el boceto gráfico y su primera manifestación corpórea estuvo presente desde el modelado en tanto *téchne* y con la cual se llega a la *mímesis* en tanto *representatio* en la *Vorstellung*, en este paso se manifiesta como el modelo conceptual y formal. En este proceso se determinó la importancia de hacer una valoración estructural de la pieza que está constituida por tres elementos importantes: el semicírculo, una estructura intermedia que equilibra la forma superior y un fuste para elevar la forma.

Estos tres elementos en el modelo plantean una serie de valoraciones formales: al conformar el molde perdido y hacer el vaciado se tenían varias características plásticas propias del material; en este caso el molde perdido se vació en yeso. Sin embargo, al momento de pasar este modelo de yeso al material pétreo del recinto, cambiaron varias de sus propiedades ideadas por sus características físicas, químicas y también expresivas, por lo que en este punto se requiere hacer una valoración del material y de los valores escultóricos.

Como se puede apreciar en las imágenes del modelado y del vaciado hay varias características diferentes a los materiales previos, además de que en la obra final las características pétreas le dan una fuerza que sólo se puede adquirir por la vinculación matérica de complejos procesos de formación de una piedra extrusiva mafica, como es el recinto. Así, durante el proceso de creación escultórica se va adaptando a las características que impone la piedra. De esta manera se ven detalles que hacen a esta pieza única, tal como se ha descrito desde el capítulo anterior. El acabado final es un pulido a mano extrafino y un esgrafiado en la parte semicircular que refiere a esa contradicción dada por los elementos simbólicos duales; ahí se tiene que dicho detalle representa el pico emplumado que asocia el sentido de poder volar, a la par de la radiación solar mediante los juegos de textura por el esgrafiado y el brillo de la superficie más proximal (**figs. 145-149**).

Llegar a esta fase fue la conclusión intelectual-formal, como síntesis de todo un proceso que llevó mucho más de lo aquí narrado; sin embargo, es lo básico para enunciar los aspectos más importantes de este primer reto profesional en el ámbito laboral como escultor. En el siguiente apartado se abordará el aspecto de la reproducción de la *Darstellung* y a su vez la *Vorstellung* de la resignificación de la reproductividad en el acontecer del valor simbólico de las preseas escultóricas.

308 Jung, *El hombre y...*, 248.

3.3 Reproducción en un sentido más allá de la mera reproducibilidad técnica

Reproducir, replicar, copiar, son términos muy usados como meros sinónimos, pero su significado fuera del lenguaje común se vuelve en términos disimiles que requieren una delimitación de su semántica, como todo lo analizado hasta el momento. Clarificar el sentido originario en los conceptos y las categorías, en tanto la valoración de los significantes y los significados, permite dar nuevos horizontes y rescatar la valoración de varias tradiciones, tras mantenerlas en un pedestal, se mantenían inalcanzables y se les toma en muchas ocasiones como “superadas”. Es necesario encaminarlas en otra dirección, por medio de la verdad en tanto *Aletheia* (desocultación).

Partimos de la diferencia -no de la abrupta homologación tecno-industrial, alienadora y cosificadora- que no niega las aportaciones de la ciencia ni mucho menos de la técnica, sino que hace una revaloración de estos en su papel como elementos que permiten dar mejores y hasta posiblemente nuevas propuestas dentro de la escultura. Evidentemente, sin recaer en la simulación contemporánea de los *simulacros*, ni en la llamada posverdad, al ser estos conceptos estériles, desalentadores y carentes de propuestas de autocrítica sistémica e institucional que fomenta las noticias falsas (*fake news*), es decir, al engaño mediático. En las sociedades con ciudadanos de carne y hueso, con sentimientos y necesidades, pero desvinculados e incluso olvidados por la desdemocratización y la privatización de la cultura, la educación y los saberes e instituciones por la tecnocracia económica y el fascismo clasista de la globalización financierista.

Por la falta de sensibilidad humana de acercar lo que la ciencia universitaria ha intentado al vincular las investigaciones científicas a la sociedad general, con la llamada divulgación de la ciencia; así también ha faltado acercar al arte en sus propuestas y discursos mediante la investigación y mediante la exposición de los artistas, no sólo de sus obras en los museos, sino ante las diversas comunidades del país lo cual involucra un vínculo y un dialogo más amplio. También ha faltado una construcción profesional en las últimas décadas tanto discursiva, técnica, formal, ética, de derechos autorales etcétera; dado que en la actualidad y desde los albores del siglo XXI se padece de una especie de anemia del lenguaje plástico por parte de los artistas.

Esto remite a una debilidad lingüística y a la par conceptual que a nivel profesional se debe a la falta de un léxico de este nivel transmitido por docentes. Por lo que al pretender conformar un discurso, si sus bases son endebles tanto en la *Vorstellung* como en la *Darstellung*, sólo se puede conducir a una obra que languidece de la profundidad semántica en el sustento teórico-conceptual en que el aspecto formal sólo es estetizante, pero sin fundamento interno. Esto se presta para que cualquier actor sofista pueda legitimar lo absurdo desde cualquier trinchera descontextualizadora. Por estos motivos, en la *Bildung* académica y vital del *sculptor* requiere de fundamentos estructurales y coyunturales que permitan un desarrollo total y sistémico *autopoietico*, para poder dialogar en lo interno de sus sistemas-entornos, así como con otros entorno-sistema. Es decir, poder tener un lenguaje claro para poder entrar en diálogo con la alteridad en dimensiones tanto microsociales, macrosociales como individuales. De ahí que se requiera que también se entre en el plano político de los discursos profesionales e institucionales, en donde se dé una democracia participativa y no meramente desde discursos abstractos e impuestos de orden vertical, sin derecho a la réplica, al análisis y a la crítica en tanto antítesis de todo verdadero diálogo abierto, como es la característica del espíritu universitario.

La reproducción ha sido una forma de hacer llegar ejemplares, a partir de algún original. Desde tiempos inmemoriales este original se ha caracterizado por su existencia o inexistencia física, lo que significa que pueden llegar hasta nosotros reproducciones, réplicas, copias facsimilares a partir de documentos o piezas que han desaparecido o han sido destruidas como es el caso del *Cannon* de Policeto del cual se conserva el *Doríforo*; éste a su vez ha sido considerado como el *Cannon* materializado ya que a través de los registros históricos se tiene conocimiento de un tratado creado por Policeto -quien también influyó a pensadores de la talla de Plinio, pero debido a la falta de interés o de especialistas en la teoría de la escultura se ha olvidado prácticamente al primer teórico del arte, que en sí mismo era ya un escultor (por lo tanto un artista liberal que fundamentó los principios de las bellas artes del pensamiento helénico)-. Así es como se encuentra lo que señala Alicia Montemayor (una de las escasas especialistas en letras clásicas en investigar la gran influencia que ha dejado Policeto a lo largo del periodo de la antigüedad a nivel internacional):

En el caso de la evidencia monumental nos enfrentamos al problema de que carecemos de la obra original, ya que a pesar de contar con más evidencia, es imposible hacer un trabajo “filológico” en el mismo sentido que se hace con los textos, pues las copias en el mundo helenístico no tenían usualmente como objeto la reproducción del original —cosa que sí sucedía con los textos—, sino que se presentaban y se querían como variantes, por lo que son pocos los casos en los que podemos pensar que estamos ante copias completas de un original. Por otro lado, los numerosos problemas para datar las copias desde un punto de vista estilístico aun cuando tengamos información de tipo arqueológico, hace que sea imposible de recrear una serie que nos permita comprender las variantes en el tiempo, cosa que podría acercarnos a la propuesta de una hipótesis original.³⁰⁹

Por medio de esta sucinta cita, Alicia Montemayor pone ante el umbral una serie de problemas que en lo futuro no podrán omitirse dentro de las cátedras de historia como de teoría del arte, dado que implica *re-describir* nuevamente el mundo construido que llega tanto de la Grecia helénica, como del mundo romano. Se revela cómo las mismas copias de estos periodos de la historia llegan al presente por medio de yesos, bronce y alguna reproducción en piedra, ya no pueden ser vistas como la fuente latente de un original que se ha transmitido sin meya a través de sus reproducciones; al contrario como copias que al pasar a la reproducción tenían un proceso de la mano del artesano que la reproducía o la copiaba (especulando al respecto, tal vez podría ser por un intento de mejorar la obra según las concepciones de quien lo contrataba para la reproducción). Por otra parte, la desaparición del texto ha dado también una gran pérdida, debido a la información que pudo haber contenido para poder cotejar entre los yesos, bronce o mármoles que llegan de su autoría o incluso identificar algunos que en la actualidad perviven en el anonimato; faltando la revisión textual en sentido lato de la concepción del mismo Policeto como escultor y creador práctico-teórico.

A pesar de que la reproductibilidad técnica es un acontecimiento común en todas las sociedades desde la antigüedad hasta la fecha, la visión y el sentido que se tiene de ella ha cambiado y no es prudente reducirla a una manifestación lineal y homogénea -como pretende el pensamiento del igualitarismo moderno, que en su intento de homologar la totalidad de las masas sociales en una historia lineal o disruptiva, como es el pensamiento ilustrado, ha intentado incrustar a partir de su segunda forma en el siglo XVIII y su radicalización en la tercera Ilustración; es decir, la contemporánea y globalizante plantea la pérdida de valores ético-moral, tradicionales e históricos al pretender imponer ideológicamente un fin de la historia, que pierde de vista que la historia no ha dejado de escribirse y reescribirse como fuerza del espíritu humano e incluso revelación del ser humano-.

Tras señalar este ápice histórico, sobre la historia de la reproducción, se puede continuar la valoración de los conceptos que van a dar cierta base expresiva para hacer referencia a los conceptos

propios a una terminología constitutiva del campo de la reproductibilidad técnica en la actual modernidad. Para ello es menester acotar los significados de términos como son copia, réplica, reproducción, etc., alejándolos en este caso de su acepción etimológica y del DRAE, para abordarlo desde la especialización propia del lenguaje técnico en cuanto modelo de reproducción moderna. En este punto se requiere de cierto grado de tecnicismo, lo más específico posible (véase *anexo*).

Con los conceptos del anexo se puede aclarar algunos elementos (aunque otros quedan en la ambigüedad), que resultan por lo general desconocidos por los estudiantes promedio, así como por varios de los artistas profesionales promedio. Esto es debido a una falta académica de los procesos que se consideran antiguos, por ende, superados al ser subestimados por las ideologías detractoras de las artes liberales en tanto bellas artes; pero en pro de la estetización conservadora del hamparismo, esto es, de las *obras sin autor* y del *autor sin obra* como ya ha criticado y analizado cabalmente Rastier, se pone como manifestación al anti-arte decimonónico y contemporáneo, que a final de cuentas fue pensado y realizado por un pintor que no sabía nada de escultura. Por otra parte, tenemos que se intenta justificar los productos industriales con firma de “artista” de la reproducción pop, validando un mercado mezquino en el que se pretende eliminar toda ontología del ser en cuanto creador de la obra y reducirla a la fascinación por las máquinas, sin sensibilidad ni humanidad que conduce al exhibicionismo y la ocurrencia que lleva al espectador a la reafirmación de su presencia en el espectáculo por medio de la *selfie*.

Con este pretexto se valida la vulgarización de la creación plástica, presentándose como el medio cuyo autentico fin es el dinero fácil, *la evasión fiscal* y *el lavado de dinero*. De aquí que sea necesario analizar nuevamente la “estetización” que pretende vender el mercado en la llamada sociedad de consumo, la industria cultural y el “mercado del arte”. Por lo mismo también es importante y necesario un constante análisis y crítica de lo que las instituciones del “arte” pretenden pronunciar como válido o inválido, por medio de una revisión tanto de la filosofía del arte como de la ética del arte.

No se puede poner en entredicho la palabra plagio como lo hace el autor del citado anexo, de manera tan irresponsable, porque eso conduce a caer en la validación; por ejemplo de los ladrones de cuello blanco que por ser adinerados pueden mover influencias. Aceptar así a la ligera sin cuestionar ni exigir los derechos que como autores poseen todos los creadores e innovadores, es no defender lo que por derecho constitucional corresponde al esfuerzo intelectual y práctico de los verdaderos escultores y artistas en general; y si un tercero ocupa parte de la obra en alguna pieza personal con la cual obtenga algún beneficio, tanto económico como de validación institucional o social, el artista de quien se hace uso de su obra original debe ser reconocido y remunerado económicamente. De no ser así, el usurpador debe reparar el agravio mediática, económicamente o mediante el castigo penal al que se haga acreedor quien sin consentimiento del escultor, pintor, etc., tome total o parcialmente una de sus obras autorales. Por ello debería de haber una rama de especialización en conjunto con la Facultad de Derecho y de la Facultad de Relaciones Internacionales, para poder crear esa área tanto de discusión como de investigación legal como parte de la *Bildung* académica de las Artes Visuales.

Dado que es un punto que no se toca a menudo y las legislaciones son diferentes en algunos aspectos, dependiendo las políticas de los países. Por ejemplo China y su voraz mercado donde sus leyes prácticamente permiten plagios autorales para invadir el mercado internacional. Por otra parte, también hay acuerdos internacionales a los que se suscriben las naciones libres y soberanas, los que tienen ciertos alcances geopolíticos y con los cuales el derecho internacional puede proteger a los creadores por su propiedad intelectual; mas no son tratados que incluya a todos los países

de manera mundial. En ese punto hay otras anomalías, por lo que se desconoce la certeza en un marco jurídico internacional sumamente complejo.

En cuanto a los conceptos iniciales referente al tema que directamente nos atañe, se presentan diferencias muy acentuadas de palabras y conceptos que parecían ser simples sinónimos como son reproducción, copia, facsímil, réplica y ejemplar, más por la naturaleza semántica tienen matices y valores muy particulares como se ha podido observar en el anexo antes citado. Sin embargo, como todo elemento vital, la creación está en constante cambio por la dinámica del escultor y los cambios sociales.

Durante el desarrollo de la reproducción de las piezas que he denominado réplicas a cada una de las piezas de la serie. Posteriormente, en un tiempo dejé de llamarlas réplicas dado que es más habitual la palabra reproducción, pero en este glosario se da cuenta de varios aspectos de la palabra réplica, los cuales se acercan más a la definición y el sentido que pretendía expresar y significar en cada una de las piezas, aunque también se asimila el de ejemplar. Sin embargo, el que tiene mayor cercanía a la idea planteada a las preseas escultóricas es el de réplica.

Por otra parte, también se refuerza con el concepto de autenticidad el sentido artístico de las réplicas a diferencia del uso del concepto de ejemplares. Este aspecto, viene a enfatizar el concepto de reproducción de autor, es decir, que son hechas por el artista que creo la obra y la matriz originales de las réplicas; lo cual le devuelve a cada pieza un fragmento del aura de la obra original a diferencia de la reproductibilidad técnica industrial acaecida desde el siglo de las luces, en pro de la revaloración de los procesos y oficios de las tradiciones con lo que reverdecen. Denotando así, el valor principal pues está hecha por el mismo ser humano y ejecutada por el escultor y no por máquinas preprogramadas.

En la actualidad, se está contrarrestando esa visión tecno-maquinaria-industrial tras la concientización de grupos sociales y de ciudadanos conscientes de lo perjudicial que resultan la mayoría de los procesos industriales y se regresa a valorar lo natural, incluso desde la ciencia y la medicina: por ejemplo, los alimentos actualmente llamados orgánicos y la medicina tradicional como la herbolaria y la acupuntura. También en la industria editorial, pese a la facilidad y practicidad de los pdf, libros electrónicos, reproductores de lectura y demás herramientas digitales, el consumidor muchas veces prefiere el libro físico, (incluso en este sentido ya hay editoriales con un compromiso ambiental, al hacer uso de papel que proviene de árboles certificados por las medidas ambientales, con el lema de *bosques bien gestionados*).

Por otra parte, la reproductibilidad de la fotografía que se pretendió presumir como sustituta de la pintura, no lo logró en lo más mínimo y cada vez sólo es para mantener un registro de las obras o para la gran publicidad del mercado. Es tan así que no hay fotografía que se acerque siquiera un poco al valor de cualquier gran pintor, así como no ha podido siquiera emular o acercarse en lo más mínimo a la escultura.

Actualmente los escáneres y las impresoras tridimensionales son lo más cercano a reproducir las obras escultóricas. Estas pueden ser una excelente herramienta que debería integrarse a la enseñanza escolarizada de los colegios de escultura dado que el uso de dicha tecnología traerá grandes aportes a la formación académica del escultor. Esto debido a su eficiencia y función que junto con las impresoras tridimensionales pueden ser de gran apoyo, en la formación de los estudiantes y cuyos beneficios pueden ser potenciales, principalmente para el egresado tanto dentro de la escultura

como en otras áreas que requieran el manejo de estas herramientas y paqueterías digitales. Dichas herramientas tecnológicas pueden aportar mucho en los procesos de gestión, dado que así se puede presentar de manera profesional las propuestas y diseños de un modo más moderno, funcional y con una exposición quizás más atractiva; sobre todo cuando se concursa para ganar alguna licitación en un proyecto o cuando se presenta la propuesta para algún concurso de escultura; sumando así a las técnicas tradicionales para dar actualidad a las tradiciones de la *sculperre*.

Como se ha podido plantear, el problema ambiental ha conducido a hacer una revisión de la preponderancia tecnológica desde sus efectos nocivos, más no por esto se propone negar el uso de estas, sino simplemente matizarla al darle su justo valor de medio y por otra parte revalorar las milenarias tradiciones de la escultura que están llenas de bagajes y sabiduría heredada por hombres, culturas y civilizaciones; además, estas muestran su fuerza y valor como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. En este sentido se puede ver que no es sólo una cuestión de regresar al pasado sino de valorar lo que somos como cultura y sociedad en el presente y así también dar un justo valor e importancia tanto a las tradiciones como a las innovaciones tecnológicas.

La obra hecha por el artista y sus reproducciones plantean la vinculación de lo humano, así como su cercanía a su sociedad, su cultura y civilización; pero también a su ciencia y tecnología, sin caer con esto en el mero pragmatismo tecno-cientificista ni en la enajenación abstracta y cosificadora del llamado *valor-signo*. Es un retomar lo humano en el sentido de ser hecho por una persona con sensibilidad y conciencia, no mera cosificación de producción mercantilista, que sólo usa un signo reproducible, como la firma, sin tener profundidad del *mýthos-lógos*, en la obra y en la presencia-esencia del escultor. En los procesos tanto formales como conceptuales que en conjunto moldean la creación de la *ars plastika* y de la *ars sculperre*, se forman construcciones sumamente complejas como para que de manera superficial (por habladurías y escribidurías) se pretenda validar el plagio o la usurpación, en donde el “artista” pocas veces es participe en su creación y a lo mucho sólo se ha convertido en un diseñador de propuestas; no obstante, dista mucho de un auténtico creador del arte de la escultura.

Por esto mismo, el hacer cada réplica es un acontecimiento muy diferente a la reproducción industrial, no sólo por los métodos y técnicas, sino por el ser de la obra. Esta ha sido pensada en tanto *Vorstellung* desde su inicio para ser entregada como presea escultórica; su concepción inicial como reproducción es concebida para un gremio que ha estado siempre ahí, trabajando, acercando y distribuyendo la cultura materializada en forma de libros durante muchas generaciones -promotores silenciosos de las culturas y las civilizaciones multidimensionales-. Por estos aspectos, es ya diferente a la reproducción industrial y su sentido no sólo como réplica materiales sino principalmente por el motivo que la originó. Desde su origen fue pensada en un sentido cultural, social y humanista.

Este aspecto es lo que le da ya una diferencia en su modo existencial, de ser diferente a la mera reproductibilidad industrial, por lo que las *preseas escultóricas*, también están bañadas de un sentido ontológico. Por otra parte, el sentido de la obra canónica de Benjamin ha pasado como una de las obras más citadas, pero quizás poco leída por el mal contemporáneo del llamado *citacionismo*. El concepto de la *pérdida del aura* ha sido citado tantas veces que ha formado parte referencial en múltiples trabajos literarios y artísticos; sin embargo, se ha usado como concepto de la jerga esteticista, por sólo poner un ejemplo.

En la investigación se encontró, en la edición de las obras completas de Benjamin, dos de las tres redacciones que hizo³¹⁰ de su obra más conocida. Mostraré algunas de las variantes que hay entre el primer y el tercer escrito:

Las nuevas circunstancias quizá dejen por lo demás intacta la consistencia propia de la obra de arte, pero en todos los casos devalúa su aquí y su ahora. Si esto tampoco vale solamente para la obra de arte sino el mismo modo por ejemplo para el paisaje que pasa en la película por delante del espectador, en la obra de arte este proceso va a afectar a un núcleo muy sensible que un objeto de la naturaleza no nos muestra *a su vez del mismo modo*. Y eso es su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la suma de cuanto desde que es su origen nos resulta en ella transmisible, desde su duración de material a lo que históricamente testimonia. Como lo último se funda en la primera, al producirse la reproducción, donde la primera se sustrae para los hombres, el testimonio histórico de la cosa igualmente vacila por su parte. Sin duda, por supuesto, sólo este; pero lo que vacila de este modo es la autoridad de la cosa como tal, el peso tradicional que poseía.

Estas características se pueden resumir en el concepto de aura, diciendo en consecuencia: en la era de la reproductibilidad técnica, lo que queda dañado en la obra de arte, eso mismo es su aura. Y es que este proceso es sintomático, desbordando su significado el estricto ámbito del arte, ya que *la técnica de la reproducción, según puede formularse en general, desgaja al tiempo lo reproducido respecto al ámbito de la tradición*. Al multiplicar la reproducción, sustituye su ocurrencia irrepitable por una masiva. Y al permitir a la reproducción el encontrarse con el espectador en la situación en que éste se encuentra, actualiza lo reproducido. Estos dos procesos llevan a una violenta sacudida de lo que es transmitido: la sacudida de la tradición que resulta el reverso de la crisis y renovación actuales de la humanidad, tan estrechamente conectadas con los movimientos de masas de nuestros días. Su más poderoso agente es sin duda el cine, cuyo significado social, hasta en la más positiva de sus formas y justamente en ella, no resulta por cierto concebible sin incluir su aspecto destructivo, catártico: la aniquilación del valor de la tradición dentro de la herencia cultural. Donde más se muestra este fenómeno es en las grandes películas históricas desde los casos de *Ben Hur* y *Cleopatra* a *Federico el Grande* y *Napoleón*; el cine integra en su ámbito posiciones crecientemente más remotas. En el 1927 Abel Gance exclamó con entusiasmo: "Shakespeare, Rembrandt, Bethoven, realizarán películas... todas las leyendas, las mitologías y los mitos, todos los fundadores de religiones, e incluso las religiones en su conjunto... esperan su luminosa resurrección, mientras los héroes se agolpan en las puertas (A *Gance*, «*Le temps de l'image est venu*» [«El tiempo de la imagen ha llegado»], en *L'art cinématographique*, II, París, 1927, pp. 94-96). A esta general liquidación nos invitaba, inconsciente, el cineasta.³¹¹

Posteriormente encontramos en la siguiente diferencia en el tercer escrito de Benjamin:

Las circunstancias a que hoy puede someterse lo que es el producto de la reproducción técnica de la obra de arte quizá deje por lo demás intacta la consistencia propia de esa obra, pero en todos los casos devalúa su aquí y su ahora. Si esto tampoco vale solamente para la obra de arte sino del mismo modo por ejemplo para el paisaje que pasa en la película por delante del espectador, en el objeto de arte este proceso va a afectar a un núcleo muy sensible que ningún objeto de la naturaleza resulta vulnerable en tal medida. Y eso es su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la suma de cuanto desde su origen nos resulta en ella transmisible, desde su duración de material a lo que históricamente testimonia. Como lo último se funda en la primera al producirse la reproducción, donde la primera se sustrae para los hombres, el testimonio histórico de la cosa igualmente vacila por su parte. Sin duda, por supuesto, solo éste; pero lo que vacila de este modo es la autoridad de la cosa como tal.

Lo que aquí falla se puede resumir en el concepto de aura, diciendo en consecuencia: en la época de la reproductibilidad técnica, lo que queda dañado de la obra de arte, eso mismo es su aura. Y es que el proceso es sintomático, desbordando su significado el estricto ámbito del arte, ya que *la técnica de la reproducción, según puede formularse en general, desgaja al tiempo lo reproducido respecto al ámbito de la tradición*. Al multiplicar la reproducción, sustituye su ocurrencia irrepitable por una masiva. Y al permitir a la reproducción el encontrarse con el espectador en la situación en la que este se encuentra, actualiza lo reproducido. Estos dos procesos llevan a una violenta sacudida de lo que es transmitido: la sacudida de la tradición que

310 En este caso sólo se hará uso de los escritos traducidos en el volumen II de las obras completas.

311 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. OBRAS VOL.2 (MADRID, ABADA, 2008), 14-15.

resulta al reverso de la crisis y renovación actuales de la humanidad, tan estrechamente conectada con los movimientos de masas de nuestros días. Su más poderoso agente es el cine, cuyo significado social, hasta en la más positiva de sus formas y justamente en ella, no resulta por cierto concebible sin incluir su aspecto destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición dentro de la herencia cultural. Donde más se muestra este fenómeno es en las grandes películas históricas. El cine integra en su ámbito posiciones crecientemente más remotas. En el 1927 Abel Ganze exclamó con entusiasmo: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, harán cine... todas las leyendas, las mitologías y los mitos, todos los fundadores de religiones, e incluso las religiones en su conjunto... esperan su luminosa resurrección, mientras los héroes se agolpan en las puertas”. A esta general liquidación nos invita, inconsciente, el cineasta.³¹²

Este contraste de citas muestra las diferencias en matices e incluso interpretaciones en cuanto al peso que le da al final del párrafo a la tradición. Esto en el tercer escrito desaparece: en el inicio del segundo párrafo se refiere a la característica que se puede resumir al concepto de aura; y en el tercer escrito habla de una falla, por lo que hay diferencias en matices que se acentuaran en precisiones, las cuales se observan en la aparición y desaparición de citas entre uno y otro escrito.

El sentido no cambia abruptamente en ambas citas, aunque hay otras referencias que pueden ser más ejemplares, en cuanto a su facultad de ilustrar lo enunciado en el presente trabajo. Se ha decidido ocupar estas referencias por las sutilezas en las precisiones; además, enfatizar la ponderación dada a la autenticidad en ambos escritos y a la devaluación del aquí y del ahora en la reproducción técnica industrial, en contraposición de lo que en un párrafo anterior, en ambos escritos, hace referencia a la *reproducción manual tradicional* (confiriendo una diferencia al concepto de técnica alejada de la *téchne* griega y del *ars* latino; ya que al diferenciar los dos modos de reproducción lo hace bajo el pragmatismo industrial. De ahí que los ejemplos que da sean de reproducciones como la fotografía, los discos y el cine y no a lo que denomina reproducción manual tradicional).

Al dar los ejemplos, desde un inicio, sobre las ventajas de la reproducción manual tradicional, y al poder llevar los sentidos a los fenómenos que por sí mismos serían difíciles de percibir, como ciertos enfoques de la cámara fotográfica o la música en determinada catedral, es el aspecto donde radica su debilidad. No olvidemos que en el presente trabajo se ha partido de una base dialéctica y un avance también conlleva un cambio del horizonte. Aquí Benjamin lo señala con precisión al mostrar (parafraseando al mismo autor) la superioridad que tiene la obra en la catedral o lo que más adelante señalará sobre la diferencia entre apreciar una obra de teatro y una obra cinematográfica: ambas, pertenecen al ámbito de la reproducción más una es vivencial y la otra es recluida para su reproducción mediante aparatos y sistemas de almacenamiento y de reproducción. Estos procesos de reproductibilidad han pasado por cambios traídos por las revoluciones tecnológicas que han colmado el mercado como señala Ticio Escobar.

Parcialmente coinciden con el de los medios masivos, se encuentra con el espacio, más restringido, ocupado por las tecnologías de la información y la comunicación. Su emergencia provoca un giro brusco en el tema de la multiplicación y, por ende, del aura. Como señala Foster, no es lo mismo la era de la reproducción mecánica de los 30, la de la revolución cibernética de los 60 y la de las tecnociencias o la tecnocultura de los 90. La reproductibilidad que opera a través de las redes de la informática y la telecomunicación tiene una lógica nueva: en clave multimedial, la relación del original y la copia (en el supuesto de que quepa mantener la distinción entre ambos términos) corresponde a modalidades inéditas de representación. Estas no anulan el escarceo entre sujeto y objeto, pero lo desplazan: la invocación de lo ausente, base de la representación, ocurre sobre nuevos soportes de materialidad, nuevos supuestos de realidad virtual y nuevos códigos de (pura) visualidad. También cambia el sistema de producción y recepción, se trastorna el principio de contemplación y la figura de participación del público adquiere un sentido diferente.³¹³

312 Benjamin, *La obra...*, 54-55.

313 Ticio Escobar, *Imagen e intemperie* (Buenos Aires, Capital Intelectual, 2015), 60.

La *época de la reproductibilidad técnica*, es un concepto aplicado a las revoluciones técnico-industriales, destinada a masificar la obra y esto tiene como consecuencia lo que señala Benjamin: la *pérdida del aura* en la obra de arte. La obra de arte original está basada en su unicidad como obra, aunque la reproducción manual, replantea el pensamiento como una constante lucha entre el pensamiento alienador industrial y el de la autoconciencia individual y colectiva que acerca la reproducción a una experiencia simbólica que conserva la identidad y el valor del trabajo realizado en comunidad. Por otra parte aunque se marcan las diferencias de las múltiples revoluciones técnico-industriales, tales como las desarrolladas en las décadas de los 60 con la cibernética, o la de los 90 con la tecno cultura e incluso en la actualidad en la era digital con la llamada inteligencia artificial y los drones que corresponden a la cuarta era tecnológica (de la cual México no tiene el mínimo desarrollo).

Mas como se ha señalado, pese a toda la vorágine tecno-industrial, la humanidad está haciendo conciencia de los males y los daños que puede producir una industria desmesurada del consumismo autómatas, creado por los intereses económicos y financieristas. También es latente la conciencia humana en contra del pensamiento denominado post-humano y contra la estética delirante y fascista de la máquina, implantada ideológicamente, desde el esteticismo fascista como el futurismo y todas las corrientes afines y cosificadoras que conllevan a la idolatría sectaria del consumismo exacerbado mimético y semiótico dado desde la década de los 60. De ahí la crítica que hace Benjamin al futurista Filippo Tomasso Marinetti; critica que al parecer ha caído en el olvido o simplemente no es tomado en cuenta, para tratar de no hacer una crítica a las vanguardias cercanas al nazismo y obviamente al fascismo, cuyo esteticismo es narrado con tal simpleza, como si fueran propuestas dignas de ser admiradas y seguidas a ciegas.

Han pasado décadas, en breve casi un siglo, pero la *sculptura* pese a que ha tenido desde el desarrollo de las primeras culturas la posibilidad de reproducir obras originales para conservar y transmitir tradiciones y conocimientos, estas a su vez no han sido concebidas de forma absoluta como mero reproducir el original, sino que se les añadían variantes tanto en el periodo tardío de Grecia como en el periodo romano. Con el paso del segundo y tercer periodo ilustrado, el cual llega hasta el presente, no han logrado concretar la plena desvinculación de la creación del *ars sculperre*. Aunque teóricos y críticos traten de romper las diferencias que hay entre la obra original y sus reproducciones, como ya lo ha señalado Escobar, el auténtico escultor vive cada una de sus creaciones de una manera matérica, conceptual, espiritual y formal; pero también de manera apasionada y racional, cercano en sí mismo a su sociedad y a su experiencia vital por lo que es una co-construcción multidimensional.

Las réplicas del Premio al Mejor Vendedor Creativo inmersas en un contexto social y cultural (**figs. 139-143**), está alejado de las teorías posmodernas, dado que el contexto nacional es diferente al de las potencias mundiales anglosajonas. En un país mermado e inmerso en el subdesarrollo, arrastrado y prisionero de las políticas neoliberales consecuencia de la imposición de la globalización financierista por vía de grupos políticos corruptos. Este premio, plantea la reflexión de reconocer de manera simbólica, experiencial y práctica la *Darstellung* (las preseas escultóricas); en un valor espiritual y conceptual que se aleja del sentido de la reproductibilidad industrial planteada desde la modernidad. En este caso al re-valorarse los procesos tradicionales se des-ocultan muchos velos impuestos.

El anexo antes citado, al tratar los puntos de *edición, serie y múltiple* indica que: *La pieza que ha servido de modelo (a menudo está realizada en materiales endebles como barro, escayola, cera,*

plastilina, etc.), normalmente se destruye tras la fabricación de la matriz, y el propio molde se llega a destruir cuando la tirada de ejemplares ya ha empleado el número previsto, por lo que nos plantea un camino diferente al que se he tomado. Dado que el original que he propuesto es una *escultura* en recinto (**figs. 145-149**) (ésta hace una síntesis figurativa cuya conceptualización ya se ha tratado en el apartado anterior del presente capítulo); pero además también su sentido está íntimamente ligado a los galardonados, para los que fue creado como destinatarios dado que es una especie de simbolismo, donde el que recibe la réplica adquiere casi de modo totémico, la valoración solar y cultural del caballero águila, al ser galardonado por su trabajo y excelencia (**figs. 139-141**).

Dado que en este sentido (no se había mencionado con antelación), sólo la aristocracia estudiaba en el *Calmécac*, donde se instruía a los futuros sacerdotes, jueces y también a los guerreros de élite que representaban a Huitzilopochtli. Los jóvenes de las clases media y baja sólo aspiraban a la instrucción del *Telpochcalli*, donde los guerreros jaguar eran la élite, por lo que para llegar a ser un guerrero águila, debían de presentar en el *Telpochcalli* grandes aptitudes y habilidades con las que al sobresalir, podían ser trasladados al *Calmécac* para poder ser candidatos en esta escuela que formaba guerreros águila. Del mismo modo y de forma casi totémica quien recibe la presea asume de manera simbólica el valor del guerrero águila, noble águila o *Cuauhpilli*.

Por estas razones en la dialéctica del *mýthos/lógos*, es donde conceptual y cosmogónicamente las preseas escultóricas muestran cómo van más allá de un simple trofeo e incluso de las estatuillas de otros galardones, pues tienen toda una conceptualización propia y binaria. Por una parte, como obra original y, por la otra, como preseas escultóricas en cada una de las réplicas; además están destinadas exclusivamente a este evento y a este gremio. En este sentido el valor aurático, (no se pierde en la reproductibilidad como señala Benjamin, como también aparece conceptualizado en el anexo usado como referencia en el presente capítulo), sino que gana en cada entrega una doble aura desde la pieza original que se mantiene única e inalterable en sus valores escultóricos, conceptuales, originales y por otra parte como réplica en tanto conformación de un galardón social y gremial.

Las réplicas, en su manifestación de *preseas escultóricas*, presentan así una ruptura con los planteamientos convencionales de la reproductibilidad y la pérdida del aura. Claro es que en este sentido, como en la manifestación psíquica del psicoanálisis, se plantea *el caso por caso*, por lo que se señala con argumentos facticos que hay más posibilidades que las planteadas por los teóricos que no crean ni viven en las problemáticas en que estamos inmersos y experimentamos los creadores de las artes plásticas. Además de romper con los tabúes entre el llamado amor al arte y la venta de la obra, pensada muchas veces como irreconciliables dentro de un pseudo romanticismo.

Para comprender un poco el origen del tabú, es necesario regresar un poco en la historia y encontrar dónde surgió este problema, para ello se requerirá traer nuevamente a Wittkower. En sus primeras páginas del libro que hace en colaboración con Margot Wittkower, plantea ya la relación de dependencia económica que tenían los artistas (cuestión que sólo ha cambiado de forma, pero no de fondo). Después del renacimiento, cuando la pintura y la escultura adquieren el estatus de artes liberales (analizado en el segundo capítulo), como hasta la fecha la mayoría de los pintores y escultores hacen uso del pluriempleo a lo que Wittkower nos dice:

Muchos artistas buscaron su salvación en el pluriempleo, no sólo como marchantes de cuadros, como Rembrandt o Vermeer, sino en trabajos completamente ajenos a su profesión. Jan van Goyen se dedicaba a bienes inmuebles y tulipanes; Aert van der Neer tenía una posada en Ámsterdam, Jan Steen una cervecería en Delft y una posada en Leyden; Jan van de Cappelle continuó el negocio de tintes de su padre; Jacob

Ruisdaelera barbero y Joost van Craebeeck panadero; Phillip Koninck era propietario de una compañía de transportes fluviales y Hobbeman ocupaba un puesto de catador de vinos de importación.

No era nada raro que los artistas holandeses tuviesen un trabajo asalariado independiente de su verdadera profesión. La creciente competencia incitó a los artistas tardomedievales alemanes a tomar una solución semejante. En alguna ocasión los gremios llegaron a tomar medidas para impedir el pluriempleo entre los pintores.³¹⁴

La realidad del artista moderno o contemporáneo no dista mucho del medieval, del renacentista o el romántico. La producción de obra y la necesidad de recursos económicos en toda sociedad son inherentes a la constante creación de la obra, así como los deberes sociales del oficio del arte en general. Estos están más allá de las necesidades primarias, pero cada auténtico creador se satisface en la auto obligación de cumplir con la necesidad de hacer las obras de la *ars sculperre* y la *ars plastika*, debido a una férrea fuerza vital de la naturaleza espiritual y humana adscrita dentro de una civilización y una cultura. De esta manera, se hace todo lo éticamente necesario para poder tener los medios económicos para solventarse de las necesidades primarias y poder adquirir las herramientas, materiales e insumos para ejercer sus oficios para llevar a cabo el arte al que se dediquen, así como desarrollar una infraestructura apropiada para poder seguir en la creación de la *ars sculperre*:

Los artistas acuden forzosamente al pluriempleo siempre que la oferta excede en mucho a la demanda. Esto puede suceder cuando el mercado está saturado de obras de arte o donde éste aún no se ha logrado implantar. Así, los primeros artistas americanos solían compaginar varias profesiones. James Claypoole tenía una librería en Filadelfia y el primer Maestro de Benjamin West, William Williams que se asentó en Pensilvania hacia 1750, se ganaba la vida con cualquier trabajo que se le ofreciera; era por etapas profesor de música, estuquista, arquitecto y jardinero. Otros, igual que los artistas holandeses del siglo XVII y XVIII tuvieron que rebajarse a trabajos «viles», como pintar cubos para apagar incendios, letrado, esferas, relojes y arcas —tareas que los artistas italianos habían despreciado trescientos años antes en el curso de la lucha por su reconocimiento.

Es indudablemente correcto afirmar que la importancia del mercader de arte en la Holanda del siglo XVII presagió su desarrollo posterior. El trato directo entre el artista y su cliente se cortó en gran parte, y por primera vez en la historia muchos artistas trabajaban continuamente aislados. Aunque hay un abismo entre el artista controlado por el gremio y el artista controlado por el marchante, la mayoría de los artistas en ningún caso había progresado socialmente tanto como los teóricos optimistas del siglo XV habían esperado. Debido a esta discrepancia entre las condiciones reales y las ideales, gran parte del público continuó estimando en poco la profesión³¹⁵.

Esta realidad en la actualidad no ha cambiado en la dinámica de dependencia y subordinación económica e institucional; al contrario en México la problemática se ha visto afectada por el poco crecimiento de la economía nacional tras las implementaciones de las políticas neoliberales, aunado a la falta de educación artística en los modelos de educación pública afectados por la falta de una visión nacional del arte. En el supuesto “mercado del arte institucional”, no hay suficientes marchantes, ni tampoco espacios en los sitios habituales de la venta de obras de arte, desde los viejos tiempos; más en todos los casos el artista se las ha sabido sortear en las adversidades. Por este motivo, y desde esta perspectiva también se muestra y confirma la importancia de la *Bildung* académica del *sculptor*, para brindar al egresado un amplio panorama de habilidades, herramientas, técnicas, procesos y competencias tanto intelectuales como técnico-científicas-poéticas-sensitivas-humanistas.

314 Rudolf y Margot Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta las Revoluciones Francesa* (Madrid, Catedra, 2015), 30.

315 Wittkower, *Nacidos...*, 31.

Sólo de este modo y con la experiencia laboral se puede llegar a valorar el trabajo y compensar la brecha entre el amor al arte y el poder vender las creaciones plásticas o escultóricas. Aunque no siempre es efectivo, la ganancia también puede ser en especie por vía del intercambio o del trueque como señala Wittkower. Para saber cuándo y cómo aparece el tabú de la venta de la obra, para ello ilustra perfectamente el mismo texto de co-autoría:

Incluso antes de finalizar el siglo XV, los artistas italianos emancipados disputaban sobre el sistema de pago tradicional. Argüían que el arte no se podía remunerar siguiendo las pautas de las mercancías vulgares. Esta convicción está tan firmemente arraigada en la actualidad que no admite discrepancia. Pero se precisaba tiempo y paciencia para hacerla llegar a los compradores y al público. Cuando sacaron el tema a relucir por primera vez, los argumentos eran ambiguos. A comienzos del siglo XV Cennini escribió en su manual para artista «Existen algunos que ejercen las artes por pobreza y necesidad...; pero los que se dedican a ellas por amor al arte y nobleza de espíritu son dignos de alabanza por encima de todos los demás». En este caso Cennini quizás hiciera referencia a la ética del taller medieval; pero al hacer distinción entre los que trabajan para vivir y otros devotos de la noble profesión que viven para trabajar, no hacía más que repetir una idea que se había convertido en un tópico. Antes de Cennini, Filippo Villani, en *Le vite d'uomini illustri fiorentini*, había descrito a Giotto, incorrectamente como un hombre que tenía más interés por la fama que por la riqueza. «Esta ideología de autoengaño introducida por Petrarca e inspirada en la Antigüedad» fue abrazada por Ghiberti y también por Alberti. «La codicia», dice este último a sus lectores «es enemiga de la eminencia artística». De nuevo se supone que se refería a los que tenían por arte un negocio en lugar de una vocación. Alberti prosigue, sosteniendo que la primera preocupación del artista debería ser la de adquirir el renombre y la fama de los clásicos. De manera semejante Leonardo afirma que «mucha mayor gloria proviene de la virtud de los mortales que de sus tesoros»³¹⁶.

De este modo se pone de manifiesto la polaridad entre ejercer el oficio por vocación o por mera búsqueda de fama y fortuna, a lo que en este caso lo importante es ejercer el arte por vocación con la justa remuneración tanto por el trabajo como por la creación en sí misma. No obstante, como señala la cita, el arte no se puede remunerar siguiendo las *pautas de las mercancías vulgares*, por lo que tazar el precio de una obra que además tiene la naturaleza de ser auténtica, original y única plantea un sentido de validez más allá de la firma. También los factores que determinan que una obra sea más o menos elevado su precio, depende de arbitrariedades como la cotización de las horas de elaboración imprimidas en la concepción y la creación de la obra por parte del escultor y de la cotización del material en que se realice dependiendo del tipo de obra a ejecutar; además del *ranking* que tenga el artista, si este es posicionado dentro del llamado “mercado del arte”.

Como se ha visto, el mercado del arte no es sólo ese pequeño corpúsculo institucionalizado y aglomerado, sino que como todo mercado es abarcante y depende de a qué compradores llegue la oferta y cómo se estimule la demanda. Por lo tanto, la valoración de la obra como tal nunca se llega a resolver por completo, porque la creación no es algo que tenga precio ostensible. Con una buena venta, no sólo se suscribe el escultor dentro de un mercado que le de solvencia económica para mantenerse y seguir produciendo de manera apropiada. Entonces se habrá obtenido tanto el reconocimiento personal, social, político, cultural y económico. Por este motivo el desarrollo de todo proceso debe estar completamente bien cimentado desde lo práctico hasta lo teórico-conceptual; a la vez desarrollar el potencial y la genialidad para poder expresar una idea conforme al material que se use como de la posibilidad de replantear las formas de la obra misma dependiendo del contexto en que se exponga.

3.4 El evento como modo de ser y el artista como representante de la obra

La obra una vez conceptualizada, bosquejada y presentada -una y otra vez- como propuesta, aprobada por la justificación formal, llega al momento de la presentación. Esto implica confrontarse con un público ajeno al del sistema autopoietico del arte; esto es, enfrentarse a un gremio distinto al del arte, lo que implica un choque al eyectarse el ser ante un entorno que no es el habitual. La primera vez que se presenta una nueva pieza, durante el recorrido al evento uno viaja con la sensación de incertidumbre sobre la recepción de aquello por lo que se ha trabajado por meses, en constante concentración en la obra desde la *Vorstellung* hasta la *Darstellung*; pero resolviendo múltiples asuntos y acontecimientos internos y externos que se presentan, de los cuales al ser superados o resueltos de la manera más apropiada, permiten llegar a ese hito en el que uno se encuentra a la expectativa de las múltiples miradas que observan ese trabajo. Nadie más que el escultor sabe lo que ha conllevado su elaboración, así como lo que en ella se guarda desde su previa elaboración hasta la entrega de la misma, por parte del público general y de los galardonados.

Aunque esto me pasó más intensamente con la segunda pieza que hice llamada *Amanecer: la semilla del tiempo*. Como se ha narrado a los inicios del capítulo, la contingencia sanitaria por la llamada influencia H1N1, no permitió que asistiera a la primer entrega de mis preseas escultóricas en el COLIME realizado en Xcaret, lo que hizo que la tensión se mantuviera hasta el día en que pude ver al director del INDELI. En la cuarta entrega de estas réplicas y cuando se presentó esta segunda presea escultórica, sucedió completamente así, como cuando se expone una nueva obra pero la intensidad no tarda tanto en disiparse, tal vez porque las expectativas son diferentes a los fines a los que las obras son destinadas.

En este caso la experiencia de estar presente en el congreso mismo y ser participe como espectador de dicho evento ha permitido desde una observación de segundo grado narrar de una manera sucinta el acontecer del mismo evento. Así es como constaté la importancia que tiene en lo social, institucional y en el ser de otros ciudadanos tanto espectadores del evento como en el caso de los galardonados y que en su momento recibieron mis preseas escultóricas dentro del marco del Congreso de Libreros Mexicanos.

El congreso tiene una duración de 4 días y en la cuarta entrega del Premio Nacional al Mejor Vendedor Creativo, posterior al acto de inauguración se entregó por primera vez el Premio Nacional al Mérito Librero “Francisco Trillas Mercader” (**fig. 144**), también de mi autoría cuya reproducción se obtiene del molde hecho a mi escultura titulada: *Amanecer: la semilla del tiempo*. Evento que en su clausura se celebró una cena de gala en la cual se entregaron las preseas escultóricas acompañadas de su respectivo certificado de autenticidad (**fig. 150**), dicho lo anterior esto ha sido resultado de la *Bildung* académica y vivencial dentro de la multidimensionalidad de los oficios del arte de la escultura.

En el caso de la premiación efectuada en la cena de gala y anterior al evento de clausura se presenta la entrega de las preseas escultóricas en tanto galardones del Premio Nacional al Mejor Vendedor Creativo (**figs. 139-143**) en las siguientes categorías:

- Dirección General.
- Director Comercial Del Libro.

- Vendedor Editorial.
- Empresario Emprendedor.
- Fomento Del Libro Y La Lectura.

Es así como en este evento se consolida el carácter humanista, social, empresarial, artístico, histórico mostrando también los aportes que puede producir el trabajo dialéctico en la colectividad organizada dentro de la iniciativa privada pero que también puede ser proyectado dentro de las instituciones públicas conforme al planteamiento del reconocimiento de los ciudadanos y las instituciones de los múltiples sistemas-entorno que caracterizan cada ente institucional, político, social, científico y cultural. Por último recalcar la importancia que varios pensadores de los alcances y desarrollos de promover el desarrollo cultural y social como el caso de Georg Simmel quien da la mayor importancia al desarrollo nacional sobre las clases medias intelectuales asumiendo el vitalismo histórico por el desarrollo personal y la innovación. Ejemplo de esto se muestra en le importancia de este evento el cual tiene naturaleza tanto empresarial como cultural y hasta artística como se ha proyectado en el presente capítulo sin embargo es de interés recalcar la importancia de estar atento a las consecuencias de las políticas culturales y económicas neoliberales como ya lo ha expuesto Alfredo Jalife³¹⁷ por lo que se ha olvidado el arte en tanto cercano a la sociedad y se ha proyectado sólo para las élites que han promovido el hamparte, dado que el poder adquisitivo y educativo de la sociedad en general ha mermado a un extremo tal que es importante hacer compromiso dentro de las tradiciones y proyectando la innovación para la mayoría y no para uso exclusivo de las minorías especulativas y financieristas. Por esto, este capítulo muestra la importancia de la *Bildung* del escultor sus tradiciones y reflexiones sociohistóricas para aportar y proyectar por vía de los egresados el compromiso y correspondencia de las universidades públicas con los entornos-sistemas sociales a la pluralidad y complejidad nacional e internacional en su multidimensionalidad.

317 De esta manera expone el catedrático y pensador Alfredo Jalife:

Tampoco la reducción de los “salarios mínimos” a niveles microscópicos fomenta la “competitividad”, una obsesión alucinante cuando se carece de investigación y desarrollo, infraestructura financiera decente y tecnología básica, como es el caso lastimoso del “México neoliberal *itamita*”: patético lugar 61 en “competitividad” global y sitial 43 en el Índice de Desarrollo Financiero.

El salario mínimo anual del “México neoliberal *itamita*”: después de 32 años de experimentación estéril, uno de los más bajos del mundo (0.61 dólares por hora), constituye la mitad de China (1.19 dólares por hora) en sus diversas mediaciones. Jalife, *El (Des)or...*, 21.

Conclusiones

Bildung es el concepto apropiado para referirnos a una serie de procesos y conformaciones tanto de la enseñanza, el aprendizaje, la experiencia, la vitalidad, la ciencia, el arte, la técnica y la creación en la formación académica del escultor. En la manifestación del ser que está en conformidad ontológica, política, económica, social, cultural, sistémica y coligado con las tradiciones heredadas y renovadas en las instituciones y en la colectividad e individualidad de la co-construcción existencial. Su base como *arché* nos presenta el tipo de esta, por vía de las instituciones con dualidades del tipo: maestro discípulo, interno-externo, *mýthos-lógos*, *téchne-poíesis*, arte-ciencia, eterno retorno de la tradición de la ruptura-tradición manifiesta. En una simultaneidad donde todos los elementos que encubren, rodean y hacen partícipes a los ciudadanos en vías de una profesionalización académica, dentro del ámbito de las artes visuales, en general y en particular como parte de los oficios del arte de la escultura. Ahora nos podemos referir a estas en su *das Selben*, en cuanto a diversidad de técnicas que ya desde la antigüedad mostraban cómo convergían la *plastkika*, la *fusoria* y la *sculpe-re* -ahora podemos encontrar a la madera, el cemento, los metales en lámina de acero y el bronce y otros metales en la tradicional fundición-.

El planteamiento de esta tesis al denominarse *Experiencia, praxis y téchne-poíesis en la escultura. Una fundamentación histórico-temporal-conceptual de la obra escultórica en la formación académica y vivencial*, hace referencia a la multidimensionalidad del hacer y saber fundados en la búsqueda argumentativa de las relaciones que conforman al ciudadano que ha elegido e ingresado a los estudios de nivel superior de artes plásticas y artes visuales para desarrollarse en la creación de la escultura y sus diversas posibilidades profesionales para enfrentarse al campo profesional. Abrir el abanico de posibilidades de estas materias muestra que sus niveles de especialización son de tal orden que requieren estar inmersos dentro del conjunto de carreras que, por su complejidad, tradiciones e innovaciones, requieren un espacio institucional, donde los programas van a ir por encima de la media que cualquier individuo sin estos aspectos no puede desarrollar. En este caso, vemos cómo se puede ahora mal denominar escultóricas a múltiples expresiones. Por otra parte se ha revitalizado y argumentado el valor no sólo de la tradición sino de las tradiciones que conjugan y conforman a la escultura desde su constitución formal, las técnicas, maestros que han aportado y heredado no sólo sus obras sino el sustento, la profundidad intelectual en donde albergan el sentido de sus ideas-conceptos. De tal manera que no sólo fortalecieron estas tradiciones sino que al ser parte sustancial de estas tradiciones con la presencia de las rupturas que han presentado en cada cambio histórico; nuevas formas de *mimmesis* que dieron como resultado innovadoras representaciones respecto a los cambios del devenir histórico, humano y social dado por el ser mismo en cuanto a sus necesidades existenciales y vitales, sin embargo también ha estado expuesta por intereses externos fuera de las políticas públicas que han afectado no sólo a la formación académica sino directamente a los egresados en el campo laboral.

De este modo, lo que es verdadera escultura pasará por los vientos de la historia dejando atrás lo caduco y lo efímero, para las culturas y civilizaciones del futuro. Por otra parte, los resultados obtenidos grosso modo en la presente investigación están presentes en los siguientes 4 puntos:

1. En la presente investigación se ha desarrollado todo un *corpus* conceptual que profundiza en aspectos fundamentales para la *Bildung* (formación) del escultor a nivel profesional en su simultaneidad, multifacialidad y multidimensionalidad tradicional. Estos habían pasado al olvido o se habían deformado por las *habladurías* y *escribidurías* (sofismas), así como por el abuso de la ponderación de la subjetividad y la imposición desde un pequeño grupo de poder, por vía institucio-

nal con intereses externos para la ejecución de la validación de los aparatos dentro de una política cultural neoliberal a partir del dominio de los discursos. Por otra parte, también se rompe con el dogmatismo de alabanza ciega a las vanguardias y a las modas impuestas por los grupos de poder del *hamparte* o arte contemporáneo, lo cual, como se ha mostrado en la investigación, ha sido un tipo de manifestación cultural que desde la gran burbuja del mercado del arte, como se ha evidenciado desde el pequeño ejemplo sobre las subastas financiadas en sus inicios a los marchantes de Sotheby's, nos presenta una gran mafia. En México, a partir de la imposición del modelo neoliberal, se ha acentuado el ataque a los movimientos nacionales e identitarios; de igual forma, imposibilita el desarrollo de las tradiciones, pues dentro de esta concepción son tachadas como caducas y superadas. Se presenta una validación institucional alienadora, estetizante y hedonista, que tiene como gran epígrafe el mercado del arte globalista, cuyo ejemplo se ha dado en Sotheby's, con la corrupción al financiar y especular con las piezas a subastar en un mercado exclusivo para el 1% que domina el poder económico y político a nivel mundial y que ha hecho ver al "arte" como objetos exclusivos de un corpúsculo de élite.

En este sentido ya se ha enmarcado también la aportación analítica y crítica desde la misma institución, como resultado del carácter humanista de la comunidad estudiantil y docente, cuya naturaleza es básica en la formación universitaria en nuestra casa de estudios. Por otra parte, dentro de los logros obtenidos en esta investigación, ha sido obtener y desarrollar una evidente teoría de la *sculpere*, donde se puede proyectar la inmanencia e importancia originaria de las tradiciones milenarias en los diversos maestros (de Occidente, a partir de los griegos y su importante influencia propia de un Oriente co-fundador); ellos dieron magníficos aportes a la sociedad moderna acostumbrada a las imágenes, por su fácil reproductibilidad y consumo, que ha decantado la sensibilidad humana. Este reduccionismo ha visto sus debilidades en el arte de la escultura; para evitar también complicaciones se ha olvidado, o al menos ha hecho caso omiso, su desarrollo histórico así como su conceptualización al olvidarse y dejar de lado a la escultura como arte matérico-espacial-áptico o de bulto redondo de la *sculpere*. En este aspecto, la investigación logra retomar su valor ontológico, científico, simbólico; no sólo en el sentido del material pétreo, sino también de su compleja multidimensionalidad que proyecta este material sobre la *sculpere* misma. Esto abarca en su constitución una simultaneidad conformativa, al momento de la creación del *sculptor* en cuanto construcción de la obra en una *creatio ex materia*; así como a su representación *Vorstellung-Darstellung*, dando un giro sustancial a la interpretación básica y planiforme que se han enraizado por las políticas culturales ya antes mencionadas.

De esta forma, en cuanto a su aplicación y sobre la aportación de esta investigación, la confrontación y clarificación que tiene el diálogo constante que mantiene la creación como tradición, se presenta como parte de la naturaleza de esta, al conversar con las tradiciones y a la vez innovar, por lo que no se puede entender sólo desde un *lógos* racional e instrumental que encasilla a la demostración de la no contradicción de las ciencias más conservadoras. Así se ha aportado la paridad que hay a través de la creación científica donde en su desarrollo más íntimo, tanto la intuición como la imaginación (fantasía) forman parte del desarrollo natural y cíclico de la misma ciencia, como también lo es en la creación del *ars sculpere*. Su cambio está sitiado por un complejo orden natural de lo tangible e intangible propios de lo arquetípico-físico-mítico-fisiológico del desarrollo del *eterno retorno* en conjunción con el orden histórico, en contraposición de las posturas antihistóricas y antitradicionales de los *intelectuales orgánicos*, quienes han declarado el *fin de la historia*, la muerte del arte y de las tradiciones nos presentan ante una férrea y estoica *historia cíclica* la pereza de estos detractores. Así como el ocaso de un periodo que está en espera de mentes creadoras y sensibles que puedan dar muerte y resurrección a un periodo estancado por el conformismo del copia

y pega y cuyo nihilismo nos presenta la necesidad de auto transformación a partir del regreso a los orígenes y a la demolición de las habladurías y escribidurías por medio de esta fuerza intelectual y creadora, autoconsciente, anti alienadora, con una sensibilidad superior y en constante dialogo.

Por otra parte, también se ha aportado con ejemplos la importancia de la técnica y su valor vital y no maquinista, lo cual hace patente la vinculación directa del escultor con su obra y su concreción de traer al mundo por medio de la escultura (en tanto su *poíesis*). Fundamentando de esta manera que el *ars* (arte) no ha comprendido en su latinización lo que es la escultura como *téchne-poíesis*: su aplicación práctica y praxis no es mera repetición mecánica, sino que involucra una cuestión de herencia cultural y tradicional; así como un valor ontológico, vivencia y existencial, que logra un vínculo fundamental entre maestro y discípulo o profesor-alumno desde la misma *finitud*. Sin embargo, el primero debe de tener una experiencia vital en la creación sumamente fecunda para transmitir más allá de la técnica, por la experiencia, así como la voluntad creadora y la fuerza vital -al dar ejemplo de la *Kunstwollen* que es el trasfondo de la enseñanza o más bien de la formación del escultor en sus aprehensión del mundo vital y de las narrativas que está por desarrollar dentro de su potencial tanto intelectual como de *ars sculperre*-.

Dentro de los defectos de la presente investigación, tal vez sea la extensión de la misma y lo que para algunos podría ser la complejidad conceptual de la misma. En el primer punto se pretendía que mi investigación no abarcara más allá de 150 páginas, pero ante el olvido histórico, teórico y práctico me encontré con muchas lagunas. Por ello la investigación se amplió, asimismo, las fuentes tuvieron que ser lo más precisas y amplias para poder situar mejor el contexto de las mismas y así dar sustento profuso a la argumentación demostrativa en el *corpus* de la misma. Esto tuvo como objetivo no caer en meros *sesgos citacionistas*. En el segundo caso, considero que es necesario revalorar la enseñanza y el nivel de la licenciatura: el artista visual debería de poseer un lenguaje básico al egresar de la licenciatura, y con esto después poder desarrollar conceptos y teorías más complejas y profundas dentro de los colegios, así como dentro de la relación cosmogónica-vital del creador de la *sculperre* (o de cualquier otro tipo de arte plástico o visual. Sin embargo, el que no sea así sólo refleja el grado de banalización de las llamadas posturas conceptualistas neoliberales).

Otra de las debilidades de la presente investigación ha sido el no poder recopilar o anexar una serie de experiencias con escultores y artistas visuales que hubieran sido fundamentales para concretar la fuerza pragmática de lo revelado en la investigación. Sin embargo, la extensión de la presente tesis hubiera sido mucho más amplia en el volumen de páginas. En este sentido sólo apliqué la confirmación de mis hipótesis prácticas e intuitivas que me llevaron a comprender la complejidad del olvido del *ars sculperre* (con la ayuda de la experiencia del maestro escultor Antonio Nava). Por otra parte, también encontré la pérdida de la escultura monumental y de gran formato dentro de la formación práctica, teórica e histórica; así que tras tener poco rango de acercamiento con escultores que se dedican a la cátedra académica, lo he limitado a señalar la importancia de integrar al plan de estudios de Artes Visuales y a sus programas de formación dentro del colegio de escultura la implementación de materias que ayuden al educando de nivel profesional a tener el conocimiento científico y tradicional de la escultura de gran formato y monumental. Asimismo, se analizó la importancia de desarrollar las áreas complementarias de restauración, ingeniería mecánica de los materiales, estructuras, como soporte para obras escultóricas (propias de la arquitectura), junto a una serie de fundamentos epistemológicos. Por tanto, la falta de especialistas que vayan más allá del esteticismo conservador de las élites de la cultura, en su impulso por reducir todo arte a este mismo esteticismo acrítico, ha encasillado a las creaciones en un *arte por el arte*, ensimismado y coactivo, sin reconocimiento social y meramente aludido a las élites culturales. Por lo que esta misma investigación es

una prueba de que se requiere una nueva planta epistemológica en tanto retorno al *arché*, con más contenido práctico-teórico e histórico-conceptual y menos *habladurías* y *escribidurías* posmodernas.

2. Gracias a esta investigación producto del proceso de formación y de titulación en el formato de tesis, he logrado complementar tanto la práctica como la aplicación de la llamada epistemología en un vínculo profundamente cosmogónico de la auto comprensión existencial y originaria de la creación de la *sculpere*; teniendo de este modo una compleja red de elementos que en su conjunto me han permitido constatar la vastedad de la escultura, desde sus orígenes que, más allá de modas o de supuestas evoluciones, es parte fundante de la naturaleza creadora y humanista de mi existencia como escultor.

En este sentido la confirmación de que el concepto de arte en abstracto es una visión vacía, y sólo al hablar de la escultura o de una arte originario podemos hablar concretamente de arte y no al revés; de lo contrario sólo se puede hablar de ideas subjetivas e individuales que no tienen la posibilidad de concretar en el ser con el otro, es decir, de dialogar y de tener un lenguaje. Por eso se ha roto la vinculación con la alteridad. Por tanto, el lenguaje de la escultura es tan complejo y apenas con el paso de los años se puede concretar de manera natural. De este modo, es que se comprueba la necesidad de que exista esta área del conocimiento y de la creación dentro de las áreas de formación y enseñanza del conocimiento de la escultura misma, dada su complejidad y pervivencia al ser expresión no sólo de la vinculación humana, sino que es una constante manifestación de lo humano en su más profunda esencia del *sculptor* con su vital material pétreo. Así es como se comprende también la fuerza vital que emana la *sculpere* y que con una tradición milenaria es parte del patrimonio cultural tangible e intangible de la humanidad, y que dentro de nuestra gran tradición en América debemos de conservar, cultivar e innovar.

También, en esta investigación me ha ayudado a evidenciar la importancia que sus diversas áreas han aportado a múltiples disciplinas de la Artes Visuales y que su expresión más básica, como lo es el modelado, tiene importancia dentro de la industria cinematográfica, la escenografía, el vídeo, así como en las ciencias, la antropología, la restauración, etc. Por otra parte, el conformar la historia y la antropología de la escultura como elementos conformadores así como constatar los aportes que han pasado por mucho tiempo desapercibidos en el pensamiento y el desarrollo de la ciencia, la ingeniería y las mismas ciencias del espíritu, a través de los tiempos cíclicos e históricos.

3. Esta investigación va de lo particular hacia lo general -en un avanzar regresando-. Tiene como epicentro la formación del *sculptor* al reconstruir un *corpus olvidado* y que ha desocultado las vertientes más originarias de la creación y su naturaleza. Asimismo, al revisar los conceptos de manera histórica y conceptual, me apoyé en áreas como la filosofía, la ontología, la filología y la ciencia política como herramientas vinculativas con la hermenéutica filosófica gadameriana; así como de especialistas de otras áreas cercanas a las artes plásticas y a la ciencia. Este trabajo muestra la complejidad olvidada por ser denostada y olvidada, propia de la *sculpere*. Por tanto esta investigación aporta ciertamente una gran cantidad de valores y de conocimientos esparcidos en varios textos, así como cátedras impartidas en diversos campus de la universidad y en el Instituto de Bellas Artes. También la presente investigación presenta bibliografía reciente o que en su caso no se encuentra en las bibliotecas más grandes de la nación, por lo que han tenido que ser adquiridas algunas de estas en el extranjero, haciendo de esta obra una autentica investigación con aportes que han sido propios de la búsqueda de respuestas y de la confirmación de las intuiciones y el desarrollo de los diversos planteamientos durante debates, cátedras y experiencias propias; así como el mismo diálogo en la creación de la obra. Por lo que no sólo se da respuesta a la apología de las tradiciones

y de la *sculperre*, sino que a su vez abre varios caminos a desarrollar como en el mismo *corpus* se ha acotado y se ha señalado para que las generaciones venideras desarrollen, analicen, critiquen o incluso den paso a nuevos caminos muy disimiles a los que mi pequeño horizonte ha percibido y desarrollado.

4. Esta investigación, deja a la universidad una revinculación manifiesta, tanto crítica como analítica, acerca de la importancia de formar escultores capacitados en las tradiciones con énfasis en la fuerza vital y dirigida con valores ético-morales. Se hace ver y se proyecta la importancia de la vinculación de la capacidad de diálogo que tiene la escultura con muchas de las áreas del conocimiento. De ahí que se muestre cómo la capacidad creadora está en resonancia no sólo en las artes plásticas sino con las ciencias naturales, las ciencias del espíritu y con las matemáticas. Esto plantea la necesidad de una profesionalización integral de la escultura, para permitir también el desarrollo integral de la *Philosophia Perennis* y del *hombre total* –a partir de esto, llegar a un horizonte capaz de dialogar con las demás áreas del conocimiento de la misma universidad y con la misma sociedad; para ello el escultor debe ir más allá del subjetivismo visceral y el hedonismos institucional-.

También se hace una gran aportación al análisis de la falta de valores y al postular al hamparte o arte contemporáneo como la expresión del neoliberalismo y del neoconservadurismo, muestra de ello son aquellos museos que no integran a la comunidad de la facultad de artes y que sus curadores sin tener una licenciatura formal en tal área -por no existir- no conocen siquiera el arte de las academias y facultades de arte. Al tener una visión vertical y sin estructura académica se presenta una falta de ética no sólo en estos representantes sino en las políticas que validan las exposiciones presentadas en estos recintos universitarios, por lo que se justifica en un *arte por el arte* vacío y sin una estructura concreta. De este modo cierran sus horizontes ante la comunidad local y profesional al justificar los discursos a las visiones y estructuras auto validadoras de lo que se puede o no exponer de manera institucional. Estos, abren las puertas más que a propuestas extranjeras y en ocasiones a algunos de los más cotizados artistas. Por lo que esta investigación, abre la posibilidad a la reflexión universitaria de lo que sucede no sólo en Occidente o en el país, sino lo que nos constituye como miembros de la misma universidad cuyo espíritu y naturaleza es crítico, analítico, abierto al diálogo constructivo, donde el deporte y la academia forma profesionales que ven más allá de la especialización. Formados con gran integridad, llenos de nuevas visiones y vívidas tradiciones: históricas, culturales, vivenciales y artísticas, cuyos derroteros están dirigidos por la naturaleza ético-moral de una constante participación en favor de la co-construcción del desarrollo individual de los ciudadanos y colectivo en tanto sociedad.

Anexo

Reproductibilidad técnica: Walter Benjamin se refería con estas palabras a la capacidad que presenta la obra de arte para ser reproducida masivamente por medios técnicos, con las consecuencias de dicho proceso provoca en la idea convencional de obra artística. Entre ellas, la pérdida de su aura o si no, la conversión del ritual de apreciación de la obra en un proceso menos trascendente.

Reproducción y copia: «Se entiende por reproducción la fijación de la obra en un medio que permita su comunicación y la obtención de copias de toda o parte de ella» (art. 18 de LPI). Vemos que como ocurre a menudo, reproducción y copia se emplean como sinónimos, pero podríamos establecer una diferenciación con respecto a la copia, pues con esta palabra parece exigirse una exactitud en la reproducción que ésta por sí sola, no parece demandar con igual fuerza.

Reproducción sigue siendo un término más ligado a sistemas de obtención de «copias» masivas, que no implica necesariamente esa exactitud conceptual. No hablaríamos de copia, por ejemplo, delante de una reproducción fotográfica de una escultura.

Por otro lado, la función de la copia es similar a la de la reproducción, esto es, mediante su obtención, preservar o dar a conocer el original.

Réplica: Se trataría de una copia, es normalmente de una obra artística, realizada siguiendo un proceso equiparable al original.

Utilizando esta palabra parece que la identidad con el original se refuerza. La réplica, además suele ser ejecutada por el autor del original, con lo que a menudo se convierte en un producto intermedio entre la copia y el trabajo original.

Facsímil: Perfecta imitación o reproducción de una firma, de un escrito, de un dibujo, de un impreso, etcétera.

En el facsímil hay perfección, pero no visos de originalidad, en el sentido que venimos dando a la palabra carácter de la obra de origen vinculada al autor y en la que proyecta su creación). Se trata de una copia de altísima calidad, que está atenta al mayor número posible de cualidades del modelo original: forma, material, textura, peso, etc., para que la información que en él se contiene sea transmitida con veracidad y exactitud. Se entiende que es un criterio habitual entre los restauradores.

Edición, series y múltiples: Cuando la obra se concibe para ser reproducida en un número determinado de ejemplares, la obra original es múltiple, ya que la importancia que comúnmente se confiere a la obra inicial, en este caso, es transmitida al molde o los moldes de los que surgen los ejemplares. La pieza que ha servido de modelo (a menudo está realizada en materiales endebles como barro, escayola, cera, plastilina, etc.) normalmente se destruye tras la fabricación de la matriz, y el propio molde se llega a destruir cuando la tirada de ejemplares ya ha empleado el número previsto (casos hay, como el grabado en hueco de medallas, en los que la obra se genera mediante el tallado directo del molde, en negativo, sin la previa obtención de una imagen en volumen).

En este caso, la escultura se aproxima al grabado, especialmente cuando se trata de escultura en pequeño formato.

Una pregunta habitual al respecto es si podemos hablar de obra original para cada ejemplar. Así se entiende legalmente y se fundamenta en la idea de que la obra está pensada, desde un inicio, como una edición, como una pluralidad en la que el modelo original o no existe o es un paso intermedio y transitorio del proceso de ejecución. Se trataría pues de una acomodación de la concepción escultórica a los criterios de reproductibilidad. No obstante, parece existir cierta incongruencia en que un número determinado de ejemplares estén dotados de originalidad y que otros posteriores no la posean. ¿Designios del mercado, ávidos de originales? Sin duda se trata de un acuerdo, que finalmente adquirió carácter legal, entre autor, editor y comprador para obtener piezas en un número que no merme en exceso su valor y abastezca el mercado.

La palabra «múltiple» es posible que resulte, en ocasiones, ambigua o confusa, pues puede interpretarse con el significado de variación; no obstante, es el término que normalmente se emplea cuando se hace referencia a la edición de ejemplares de pequeño tamaño. El uso de «serie» o «edición» quizá sea más acertado en este caso, independientemente del número de piezas de que se trate.

Ejemplar: (Escultura), escrito impreso, dibujo, grabado, reproducción, etc., sacado de un mismo original o modelo.

Cuando hablamos de ejemplar hablamos, entonces, de uno entre varios obtenidos a partir del original, del molde o de la matriz, por lo que no resulta muy apropiado hablar de «ejemplar único» cuando nos referimos a una pieza original (del que parten las diferentes copias).

Si lo que ha quedado como único es una pieza que no es la original, sería, mejor utilizar el término «copia única». «Hablar de una copia presupone que se trata de una de las varias que existían y sobrevivió a la destrucción de las demás o bien era la única copia del original».

Es evidente que, en la obra artística actual, con frecuencia el carácter único e irrepetible de la obra de arte tradicional trueca en una suerte de multiplicación sin original, es decir una obra (de cine, fotográfica, infográfica) en la que todos los ejemplares tienen la cualidad de original.

Autenticidad: Calidad de auténtico, a propósito de la obra artística, es lo que la acredita como cierta en su adscripción a características objetivables e indubitables que sirven de requisito para tal denominación.

Esta certificación de la identidad y verdad de algo no tiene que ver con la unicidad o multiplicidad de la obra; en ambos casos cabría hablar de autenticidad como hemos visto con respecto a la obra seriada.

En ocasiones resulta más importante la necesidad de encontrar la huella, la impronta original del creador, cuando se habla de la autenticidad de una obra plástica. Sin embargo, este aspecto es inexistente en los nuevos medios tecnológicos y criterio de aplicación difícil en las formas actuales de creación.

Respecto al objeto antiguo... (baudr) La fascinación del objeto artesanal le viene de que pasó por la mano de alguien cuyo trabajo está todavía inscrito en él: es la fascinación de lo que ha sido creado y que por eso es único, puesto que el momento de la creación es irreversible.

Pero es evidente que el objeto moderno puede gozar hoy de ese fetichismo por lo auténtico, sin muestras de trazas o gestos del autor sobre él, y además multiplicando infinitamente su número. Un sincero admirador puede sentir un arrobamiento similar al constatar que se halla ante un auténtico bolso Christian Dior (fabricado quien sabe dónde y por quién), un Stradivarius. En todo caso. El signo es lo importante.

Lo auténtico hoy, ya sea desde una perspectiva temporal (es un auténtico modelo de los cincuenta), o de autoría (un auténtico Stradivarius) etc., está supeditado a un contexto cada vez menos estable y más manipulable. En parte debido a la capacidad de los nuevos procesos de reproducción, y en parte debido a un interés comercial que necesita incorporar que necesita incorporar constantemente autenticidad a los productos que se ofrecen a la venta. Las marcas buscan crear esa necesidad de autenticación por encima de otros criterios, y esto ocurre igualmente con la obra plástica. Paradójicamente se vende autenticidad con los medios más cualificados para la imitación y la reproducción, pero, como ya hemos dicho, lo auténtico no puede identificarse exclusivamente ni con lo original ni con lo único.

Imitación: Se dice del objeto que copia a otro, normalmente más valioso. A menudo se utiliza con un sentido peyorativo precisamente porque las cualidades que se presuponen a la obra imitada no se trasladan a la imitación.

La imitación, como la falsificación, puede actuar sobre alguna de las características de la obra original (imitación del grafismo, de la gestualidad en el uso de las herramientas, del colorido, etc.) sin abarcar su totalidad.

Falsificación: Se habla de falsificación cuando se imita a un original, buscando suplantar el lugar que como original le corresponde y posibilitando así una venta o beneficios ilícitos. De todos es conocido lo lucrativa que puede llegar a ser esta actividad.

Plagio: La copia de una obra ajena para presentarla como propia. Esa copia de una obra ajena para presentarla como propia. Esa copia se entiende que abarca lo sustancial de la obra plagiada, sin aportación creativa u original suficiente como para adquirir autonomía e independencia. Como vemos, el concepto de plagio se pone en entredicho por un número creciente de autores que lo utilizan como herramienta de trabajo³¹⁸.

Apéndice

Creatio ex materia, Darstellung, téchne-poíesis y ars sculpere.
 Consuelo: Reposo en movimiento (1-75)



Fig. 1 Ars Plastika.



Fig. 2 Ars Plastika.



Fig. 3 Moldeo.



Fig. 4 Moldeo.



Fig. 5 Moldeo.



Fig. 6 Moldeo.

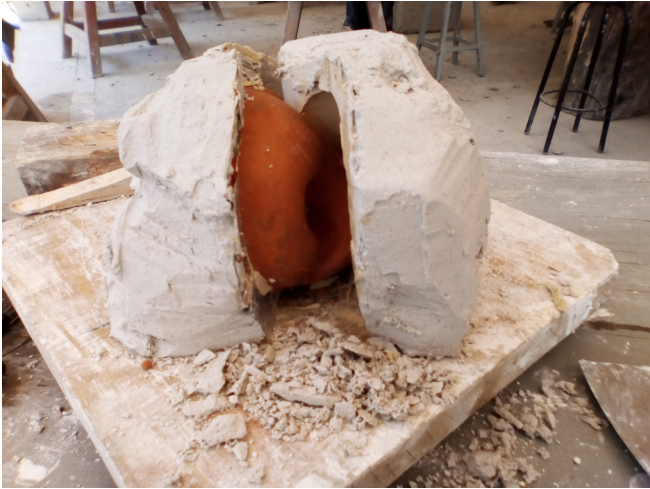


Fig. 7 Molde..



Fig. 8 Molde.



Fig. 9 Vaciado en yeso.



Fig. 10 Vaciado en yeso.



Fig. 11 Vaciado en yeso.



Fig. 12 Proceso para resanar el modelo.



Fig. 13 Proceso para resanar el modelo.



Fig. 14 Proceso para resanar el modelo.



Fig. 15 Proceso para resanar el modelo.



Fig. 16 Proceso para resanar el modelo.

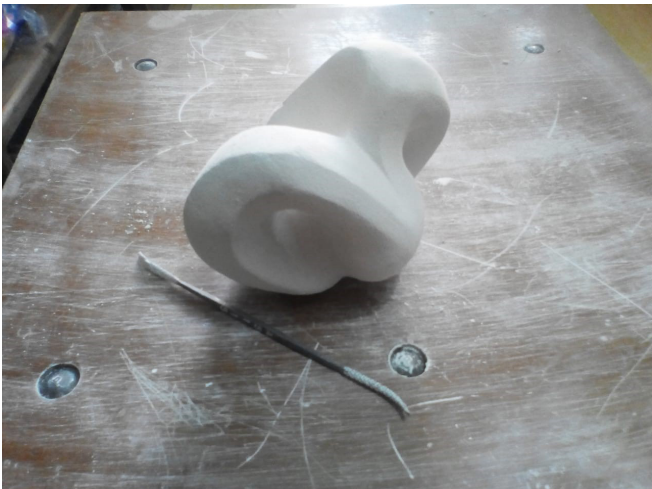


Fig. 17 Modelo.



Fig. 18 Bloque irregular de piedra (resinto).



Fig. 19 Bloque irregular de piedra (resinto).



Fig. 20 Cuadrícula sobre bloque de piedra.



Fig. 21 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 22 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 23 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 24 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 25 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 26 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 27 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 28 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 29 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 30 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 31 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 32 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 33 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 34 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 35 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 36 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 37 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 38 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 39 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 40 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 41 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 42 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 43 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 44 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 45 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 46 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 47 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 48 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 49 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 50 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 51 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 52 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 53 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 54 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 55 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 56 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 57 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 58 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 59 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 60 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 61 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 62 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 63 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 64 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 65 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 66 *Ars sculpere* / Consuelo: Reposo en movimiento.



Fig. 67 *Sculptura / Consuelo: Reposo en movimiento* (piedra máfica).



Fig. 68 *Sculptura / Consuelo: Reposo en movimiento* (piedra máfica).



Fig. 69 *Sculptura / Consuelo: Reposo en movimiento* (piedra máfica).



Fig. 70 *Sculptura / Consuelo: Reposo en movimiento* (piedra máfica).



Fig. 71 *Sculptura / Consuelo: Reposo en movimiento* (piedra máfica).



Fig. 72 *Sculptura / Consuelo: Reposo en movimiento* (piedra máfica).



Fig. 73 *Sculptura / Consuelo: Reposo en movimiento* (piedra máfica).

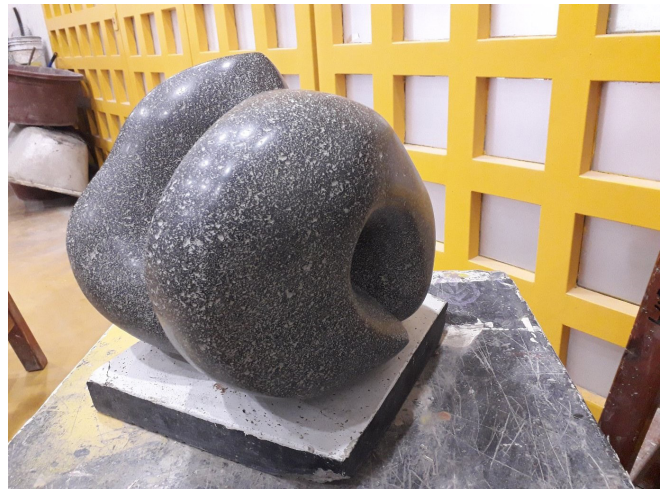


Fig. 74 *Sculptura / Consuelo: Reposo en movimiento* (piedra máfica).



Fig. 75 *Sculptura / Consuelo: Reposo en movimiento* (piedra máfica).



Fig. 76 Vandalismo institucional (daño a conjunto escultórico validado por un docente del taller de modelado).



Fig. 77 Vandalismo institucional (daño a conjunto escultórico validado por un docente del taller de modelado).



Fig. 78 Vandalismo institucional (daño a conjunto escultórico validado por un docente del taller de modelado).



Fig. 79 Vandalismo institucional (daño a conjunto escultórico validado por un docente del taller de modelado).



Fig. 80 Vandalismo institucional (daño a conjunto escultórico validado por un docente del taller de modelado).



Fig. 81 Primer sculptura (piedra volcánica: chiluca).



Fig. 82 Primer sculptura (piedra volcánica: chiluca).



Fig. 83 Segunda scultura (ensable, piedra volcánica:-toba rosada).



Fig. 84 Segunda scultura (ensable, piedra volcánica:-toba rosada).



Fig. 85 Segunda scultura (ensable, piedra volcánica:-toba rosada).



Fig. 86 Escultor Pedro Cervantes



Fig. 87 *Scultura*: Conformación orgánica (piedra cementaria: onix chocolate).



Fig. 88 *Scultura*: Conformación orgánica (piedra cementaria: onix chocolate).

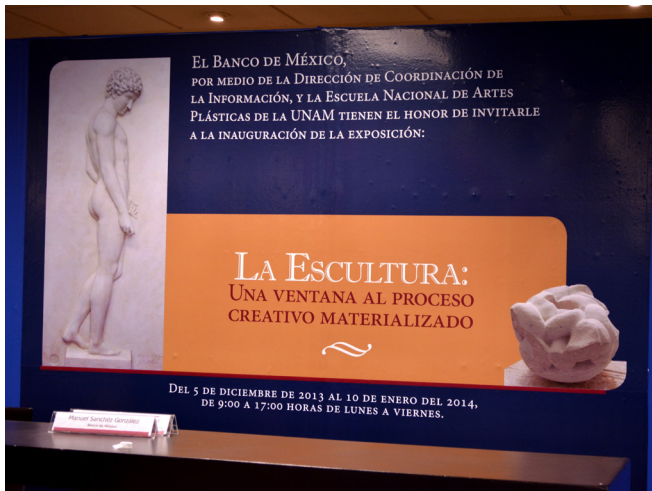


Fig. 89 Sculptura Unidad orgánica: un homenaje a Hans Arp (piedra cedimentaria: onix. Fotografía A. Larissa Ramírez).



Fig. 90 Sculptura Unidad orgánica: un homenaje a Hans Arp (piedra cedimentaria: onix. Fotografía A. Larissa Ramírez).



Fig. 91 Sculptura Unidad orgánica: un homenaje a Hans Arp (piedra cedimentaria: onix. Fotografía A. Larissa Ramírez).



Fig. 92 Sculptura Unidad orgánica: un homenaje a Hans Arp (piedra cedimentaria: onix. Fotografía A. Larissa Ramírez).



Fig. 93 Sculptura Unidad orgánica: un homenaje a Hans Arp (piedra cedimentaria: onix. Fotografía A. Larissa Ramírez).



Fig. 94 Sculptura Unidad orgánica: un homenaje a Hans Arp (piedra cedimentaria: onix. Fotografía A. Larissa Ramírez).



Fig. 95 *Sculptura Unidad orgánica: un homenaje a Hans Arp* (piedra sedimentaria: onix. Fotografía A. Larissa Ramírez).



Fig. 96 *Sculptura Unidad orgánica: un homenaje a Hans Arp* (piedra sedimentaria: onix. Fotografía A. Larissa Ramírez).



Fig. 97 *Sculptura Unidad orgánica: un homenaje a Hans Arp* (piedra sedimentaria: onix. Fotografía A. Larissa Ramírez).



Fig. 98 *Sculptura: Kósmos* (piedra volcánica: toba rosada).



Fig. 99 *Sculptura: Kósmos* (piedra volcánica: toba rosada).



Fig. 100 *Sculptura: Kósmos* (piedra volcánica: toba rosada).



Fig. 101 *Sculptura: Kósmos* (piedra volcánica: toba rosada).



Fig. 102 *Sculptura: Kósmos* (piedra volcánica: toba rosada).



Fig. 103 *Sculptura: Kósmos* (piedra volcánica: toba rosada).



Fig. 104 Escultor Margarito Leyva, profesor del taller de metales.

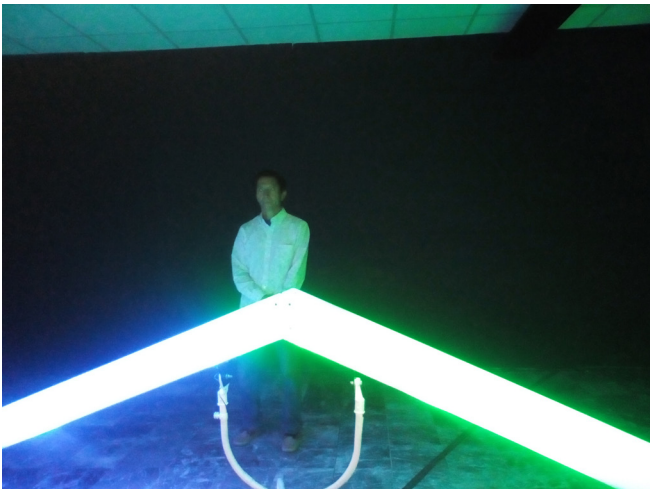


Fig. 105 Escultor Margarito Leyva, profesor del taller de metales.

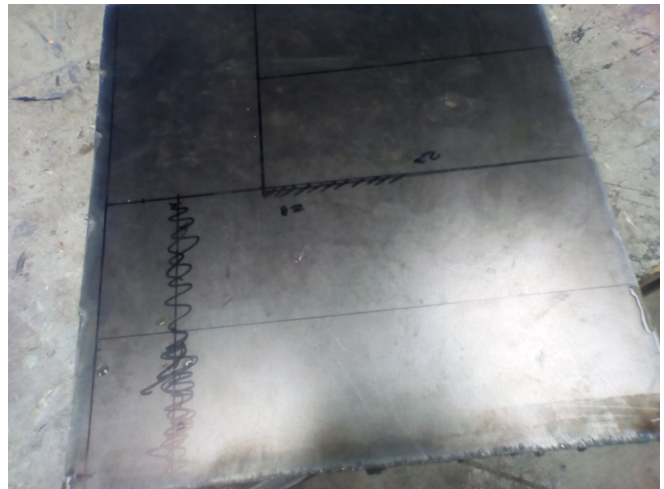


Fig. 106 Proceso de construcción de la base para la obra *Kósmos* (asesoría y apoyo técnico docente del escultor Margarito Leyva).



Fig. 107 Proceso de construcción de la base para la obra Kósmos (asesoría y apoyo técnico docente del escultor Margarito Leyva).



Fig. 108 Proceso de construcción de la base para la obra Kósmos (asesoría y apoyo técnico docente del escultor Margarito Leyva).



Fig. 109 Proceso de construcción de la base para la obra Kósmos (asesoría y apoyo técnico docente del escultor Margarito Leyva).



Fig. 110 Proceso de construcción de la base para la obra Kósmos (asesoría y apoyo técnico docente del escultor Margarito Leyva).

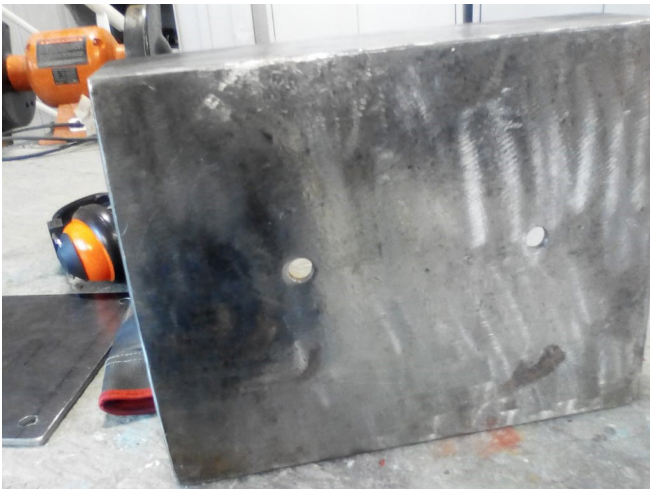


Fig. 111 Proceso de construcción de la base para la obra Kósmos (asesoría y apoyo técnico docente del escultor Margarito Leyva).



Fig. 112 Proceso de construcción de la base para la obra Kósmos (asesoría y apoyo técnico docente del escultor Margarito Leyva).



Fig. 113 Proceso de construcción de la base para la obra Kósmos (asesoría y apoyo técnico docente del escultor Margarito Leyva.



Fig. 114 Proceso de construcción de la base para la obra Kósmos (asesoría y apoyo técnico docente del escultor Margarito Leyva.

Obras, proyectos y enseñanza profesional de escultura en diferentes formatos del escultor Antonio Nava Tirado (escultor completo/115-130)

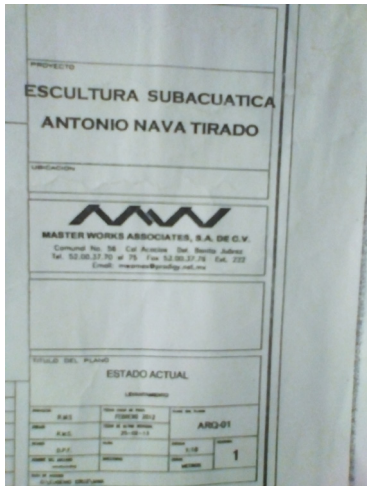


Fig. 115 Plano profesional para escultura monumental.

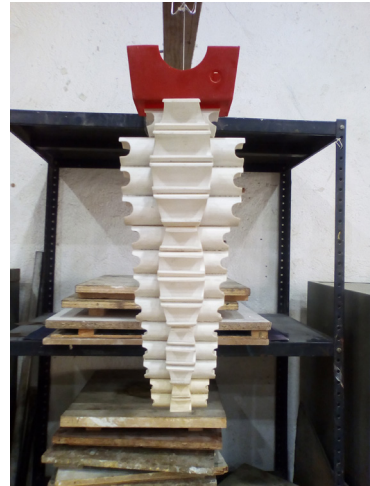


Fig. 116 Modelo para proyecto monumental.

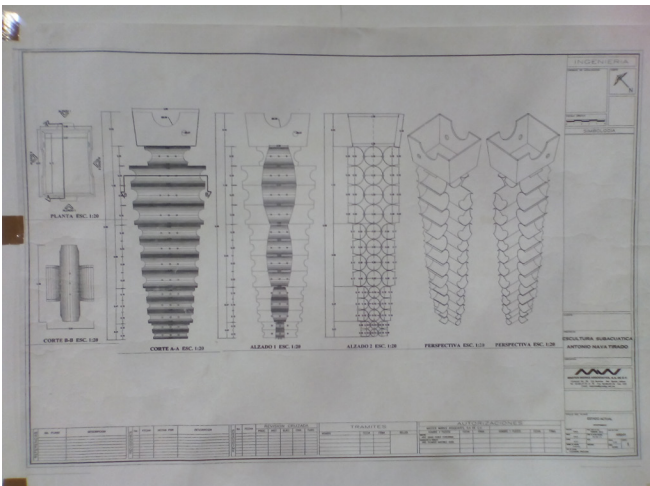


Fig. 117 Plano profesional para escultura monumental.



Fig. 118 Enseñanza de moldeo La Esmeralda (INBA).



Fig. 119 Enseñanza de moldeo La Esmeralda (INBA).



Fig. 120 Modelo Anatómico (vaciado en yeso).



Fig. 121 Modelo Anatómico (vaciado en yeso).



Fig. 122 Modelo Anatómico (vaciado en yeso).



Fig. 123 Modelo Anatómico (vaciado en yeso).



Fig. 124 Obra monumental in situ, Mtro. Antonio Nava, Puerto Vallarta, 2018.



Fig. 125 Obra monumental in situ, Mtro. Antonio Nava, Puerto Vallarta, 2018.



Fig. 126 Obra monumental in situ, Mtro. Antonio Nava, Puerto Vallarta, 2018.



Fig. 127 Obra monumental in situ, Mtro. Antonio Nava, Puerto Vallarta, 2018.



Fig. 128 Obra monumental in situ, Mtro. Antonio Nava, Puerto Vallarta, 2018.



Fig. 129 Obra monumental in situ, Mtro. Antonio Nava, Puerto Vallarta, 2018.



Fig. 130 Obra monumental in situ, Mtro. Antonio Nava, Puerto Vallarta, 2018.

**Encargo. Proyecto para la elaboración de las preseas escultóricas a partir de la escultura:
Cuauhpilli para el Premio al Mejor Vendedor Creativo**



Fig. 131 *Ars Plastica*. Modelado propuesta final (Cuauhpilli).



Fig. 132 *Ars Plastica*. Modelado propuesta final (Cuauhpilli).



Fig. 133 *Ars Plastica*. Modelado propuesta final (Cuauhpilli).



Fig. 134 Desbaste de rebaba en la unión de las reproducciones.



Fig. 135 Desbaste de rebaba en la unión de las reproducciones.



Fig. 136 Desbaste de rebaba en la unión de las reproducciones.



Fig. 137 Desbaste de rebaba en la junción de las reproducciones.



Fig. 138 Embalaje de réplicas, preseas escultóricas.



Fig. 139 Galardonados y preseas escultóricas al Mejor Vendedor Creativo.



Fig. 140 Galardonados y preseas escultóricas al Mejor Vendedor Creativo.



Fig. 141 Galardonados y preseas escultóricas al Mejor Vendedor Creativo.



Fig. 142 Galardonados y preseas escultóricas al Mejor Vendedor Creativo.



Fig. 143 Presea escultórica al Mejor Vendedor Creativo.



Fig. 144 Entrega Premio Nacional al Mérito Librero (Francisco Trillas Mercader) a la Universidad Veracruzana. Recibió: Rector, Dra. Sara Ladrón de Guevara de manos de Fernando Trillas.



Fig. 145 Sculptura: Cuauhpilli (fotografía: Wilberto Sosa).



Fig. 146 Sculptura: Cuauhpilli (fotografía: Wilberto Sosa).



Fig. 147 Sculptura: Cuauhpilli (fotografía: Wilberto Sosa).



Fig. 148 Sculptura: Cuauhpilli (fotografía: Wilberto Sosa).



Fig. 149 Sculptura: Cuauhpilli (fotografía: Wilberto Sosa).



Fig. 150 Certificado de Autenticidad (Diseño A. Larissa Ramírez).



Bibliografía

- Ackerman, James S. La arquitectura de Miguel Ángel. Madrid: Celeste, 1997.
- Agustín Mateos M. Etimologías grecolatinas del español. México: Esfinge, 1976.
- Amster, Pablo. Las Matemáticas como una de las bellas artes. México: Siglo XXI, 2005.
- Ana Beniro Soria, Carlos López Soria. Manual de rocas ornamentales. Prospección, explotación, elaboración colocación. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 1996.
- Aristóteles. Metafísica. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1997.
- . Sobre el mundo. Salamanca: Sígueme, 2014.
- Bachelard, Gaston. El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Barberâ, Xavier Mas i. Conservación y restauración de materiales pétreos. Diagnóstico y tratamiento. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2010.
- Belda Navarro, Cristóbal. Escultura y teoría de las artes. Murcia: Universidad de Murcia, 2015.
- Benjamin, Walter. Obras, libro I, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica . Vol. 2. Madrid: Abada, 2008.
- Berlin, Isaiah,. Conceptos y categorías. Ensayos filosóficos. México: FCE, 1983.
- Blunt, Anthony. Teoría de las artes en Italia 1450-1600. Madrid: Catedra, 2011.
- Bürger, Peter. Crítica de la estética idealista. Madrid: La balsa de Medusa, 1996.
- Caillois, Roger. Piedras y otros textos. Madrid: Siruela, 2016.
- Carl Gustav Jung, M. L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé. El hombre y sus símbolos. Editado por S.A Luis de Carlt. Traducido por Luis Escobar Bareño. Barcelona: Caralt, 1997.
- Caso, Alfonso. El pueblo del sol. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Cellini, Benvenuto. Tratado de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura. Madrid: Akal, 1989.
- Clapp Vaillant, George. La civilización azteca: origen, grandeza y decadencia. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Coomaraswamy, Ananda k. La filosofía cristiana y oriental del arte. Barcelona: Padma, 2009.
- de Mahieeu, Jaques. Colón llegó después. México: Roca, 1988.
- de Sahagún, Bernardino. Historia general de las cosas de Nueva España. México: Porrúa, 2006.
- Diccionario Akal de Filosofía. Madrid: Akal, 2004.
- Edward J. Tarbuck, Frederick K. Lutgens. Ciencias de la tierra: Una introducción a la geología física. Traducido por AMR Traducciones científicas. Madrid: Pearson Educación, 2005.
- Eliade, Mircea. El mito del eterno retorno. Madrid: Alianza , 2011.
- . Mito y realidad. Barcelona: Kairos, 1999.
- Escobar, Ticio. Imagen e intemperie. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2015.
- Escoubas, Éliane. «“Mythos, logos, epos son la palabra” (Heidegger).» ARETÉ. Revista de filosofía (Pontificia Universidad Católica del Perú.) XXI, nº 2 (2009): 461.
- Fabre, Michel. «Experiencia y formación: la Bildung.» Educación y pedagogía, 2006: 216.
- Foucault, Michel. Microfísica del poder. Madrid: Piqueta, 1992.
- . Saber y verdad. Madrid: La Piqueta, 1991.
- Gadamer, Hans-Georg. Acotaciones Hermenéuticas. Madrid: Trotta, 2002.
- . El estado oculto de la salud. Barcelona: Gedisa, 2001.

- . La actualidad de lo bello. Barcelona: Paidós, 1991.
- . Mito y Razón. Barcelona : Paidós, 1993.
- . Verdad y Método. Salamanca: Sigueme, 2003.
- . Verdad y Método 2. Salamanca: Sigueme, 1992.
- Gadamer, Hans-Georg y Dutt, Carsten. En conversación con Hans-Georg Gadamer. Hermenéutica, estética, filosofía práctica. Madrid: Tecnos, 1998.
- García Pérez, Manuel. Tratado elemental de lexicología greco-latina-castellana. México: Juz, 1950.
- . Tratado elemental de lexicología Greco-Latina-Castellana. México: Juz, 1950.
- García Villarán, Antonio. El arte de no tener talento. Revolución Hampaarte. Barcelona: Planete, 2019.
- Garibay S., Roberto. Breve historia de la academia de san carlos. México: UNAM, 1990.
- Githrie, William Keith Chambers. Los filósofos Griegos. México: FCE, 1994.
- Gombrich, E. H. Historia del arte. Phaidon, 1997.
- Gombrich, Ernst Hans Josef. La preferencia por lo primitivo. Impreso en Hong Kong: Phaidon, 2003.
- Hans-Georg, Gadamer. Hermenéutica, estética e historia. Antología. Salamanca: Sígueme, 2013.
- Hawking, Stephen. Agujeros negros y pequeños universos. Y otros ensayos. México: Planeta, 1994.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Fenomenología del espíritu. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- . Lecciones de estética. Madrid: Akal, 1989.
- Heidegger, Martin. Arte y poesía. México: FCE, 1958.
- . Construir Habitar Pensar. Madrid: La Oficina, 2015.
- . Heráclito. Buenos Aires: El hilo de Ariadna, 2012.
- . La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo. Barcelona: Herder, 2005.
- . La pregunta por la cosa. (España): Palamedes, 2009.
- . Parménides. Madrid: 2005, 2005.
- . Ser y tiempo. Madrid: Trotta, 2012.
- . Sobre el comienzo. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- Homero. Iliada. Barcelona: Gredos, 2008.
- Jalife- Rahme, Alfredo. El (Des)orden global en "la era post-Estados Unidos". México: Orfila Valentini, 2018.
- Jestaz, Bertand. El arte del renacimiento. Madrid: Akal, 1991.
- Jung, Carl Gustav. Psicología y alquimia. México: Tomo, 2002.
- Kant, Immanuel. Crítica de la razón pura. Madrid: Gredos, 2010.
- Koch, Heinrich. Miguel Ángel. Barcelona: Salvat, 1984.
- Koomaraswamy, A. K. La filosofía cristiana del arte. Madrid: Padma, 2009.
- Koselleck, Reinhardt. Futuro, pasado. Para una semántica de los tiempos históricos. Barcelona: Paidós, 1993.
- Koselleck, Reinhardt y Gadamer, Hans Georg. Historia y hermenéutica. Barcelona: Paidós, 1997.
- Kumar, Manjit. Quántum. Einstein, Bohr y el gran debate sobre la naturaleza de la realidad. Barcelona: Kairos, 2015.
- Lanceros, A. Ortiz-Osés y P. Diccionario Interdisciplinar de hermenéutica. Bilbao: Universidad de Deusto, 373.
- Lledó, Emilio. El concepto de poiesis en la filosofía griega: Heráclito-Sofistas-Platón 2015. México: Academia Mexicana de la Lengua, 2015.
- . El concepto de Poiesis en la filosofía griega: Heráclito-Sofistas-Platón. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Luis Vives de Filosofía, 1961.

- López Eire, Antonio Velasco López, Ma Del Henar. La mitología griega: lenguaje de dioses y hombres. Madrid: Arco/Libros, 2012.
- Luhmann, Niklas. Complejidad y modernidad: de la unidad a la diferencia. Madrid: Trotta, 1998.
- . Introducción a la teoría de sistemas. México: Universidad Iberoamericana, 2014.
- . Observaciones de la modernidad. Racionalidad y contingencia en la sociedad moderna. Barcelona: Paidós, 1997.
- Luna Arrollo, Antonio. Panorama de la escultura mexicana contemporánea. México: INBA, 1964.
- Marcuse, Hebert. El hombre unidimensional. Barcelona: Ariel, 2010.
- Martin Heidegger, Eduardo Chillida. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX. San Sebastian: Universidad del país Vasco, 1992.
- Mas i Barberà, Xavier. Conservación y restauración de materiales pétreos. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2010.
- Matia, Paris. Procedimientos y materiales en la obra escultórica. Madrid: Akal, 2009.
- Montemayor García, Alicia. La trama de los discursos y las artes. El canon de Policleteo de Argos. México: CONACULTA, 2013.
- Navarro, Cristóbal Belda. Escultura y teoría de las Artes. Barcelona: Paidós, 1991.
- Nietzsche, Friedrich. Obras vol I. Madrid: Gredos, 2014.
- . Sobre verdad y mentira en sentido extra moral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento. Madrid : tecnos, 2010.
- Pabón y Suarez de Urbina, José María. Diccionario bilingüe. Manual Griego Clásico-Español. Barcelona: Vox, 2015.
- Pater, Walter. Los orígenes de la escultura griega. México: Me cayó el veinte, 2009.
- Paz, Octavio. Libertad bajo palabra. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Pérez Ransanz, Ana Rossa. Kuhn y el cambio científico. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Pérez, Manuel García. Tratado elemental de lexicología. México: Juz, 1950.
- Plinio. Textos de historia del arte. Madrid: La balsa de Medusa, 2001.
- Plotino. Amor, Belleza, Daimon. México: Me cayó el veinte, 2009.
- Rastier, Fracisco. La creación artística: La imagen, el enguaje y lo virtual. Madrid: Casimiro, 2017.
- Riegl, Alois. El culto moderno a los monumentos. Madrid: La balsa de Medusa, 2008.
- Rodríguez Sánchez, Rafael. La filosofía, técnica política y terapéutica: una lectura del Gorgias de Platón. Cadíz: Iniversidad de Cadíz, 1995.
- Rodríguez, Luis F. Un universo en expansión. México: FCE, 1997.
- Said, Edward W. Representaciones del intelectual. México: Debate, 2009.
- Sallis, John. Piedra. Valencia: Pre-textos, 2009.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst. Estética. Madrid: Verbum, 2004.
- Schneider, Marius. El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antigua. Siruela: Madrid, 2010.
- Settis, Salvatore. El futuro de lo clásico. Madrid: Abada, 2006.
- Simmel, Georg. Sobre la aventura. Barcelona: Península, 2002.
- Smith, Bernard. Modernism's History: A study in twentieth century art and ideas. New-Haven y Londres, 1998.
- Tarback, Eduard J. Lutgens, Frederick K. Ciencias de la tierra: Una introducción a la geología física. Madrid: Pearson Educación, 2005.
- Tortajada Hernando, Sonia. La conservación preventiva durante la exposición de esculturas en piedra. Guijón: Trea, 2011.

Ugarte, Luxio. Chillida: Dudas y preguntas. Bizkaia: Erein, 1993.

Vallespín, Fernando, Carlos García Gual, Javier Arce, Andrés Barcala Muñoz, y María Jesús Viguera Molins. Historia de la Teoría Política, 1. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Vattimo, Gianni. Introducción a Nietzsche. Barcelona: Península, 1996.

Wittkower, Rudolf. Alegoría y la Migración de los símbolos. Traducido por María Tabuyo. Agustín López. Madrid: Siruela, 2006.

—. La escultura: Procesos y principios. Madrid: Alianza Forma, 1980.

Wittkower, Rudolf y Wittkower Margot. Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la Revolución francesa. Madrid: Catedra, 2015.

Wyss, Beat. La voluntad de arte. Sobre la mentalidad Moderna. Madrid: Abada, 2010.

Zweig, Stefan. El misterio de la creación artística. Madrid: Sequitur, 2015.

Fuentes electrónicas

<http://etimologias.dechile.net/?escultura> <http://webs.ucm.es/info/petrosed/glosario.html>

<http://glosarios.servidor-alicante.com/geologia/metasomatismo>

<http://etimologias.dechile.net/?ma.rmol>

http://www.fing.uach.mx/licenciaturas/IG/Apuntes/2011/10/24/Petrologia_y_Petrografia_Metamorfica_2aParte2011.pdf

<http://etimologias.dechile.net/?cosmogoni.a>

<http://www.youtube.com/watch?v=38b233YVbs4>

<http://dle.rae.es/?id=PQM1Wus|PQMf1C3>,

<http://dle.rae.es/?id=NZacSLe>

<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=demiurgo>

<http://etimologiaspalomar.blogspot.mx/2013/08/demiurgo.html>

<http://definiciona.com/matematica/>

<http://etimologias.dechile.net/?cosmos>

<http://etimologiaspalomar.blogspot.mx/2011/05/caos-y-cosmos.html>

<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=arquetipo>

<http://etimologias.dechile.net/?arquetipo>

<http://dle.rae.es/srv/fetch?id=Xuq7wTS>

<http://dle.rae.es/srv/fetch?id=XrXR2VS>

<http://www.youtube.com/watch?v=XHtfmngQ7aA&t=444s>

<http://etimologias.dechile.net/?cera.mica>,

<http://www.youtube.com/watch?v=8iduGSHiibw>

<http://www.inah.gob.mx/es/foto-del-dia/5250-foto-del-dia-guerrero-aguila>

<http://www.frontera.info/EdicionEnLinea/Notas/CienciaYTecnologia/12062015/980303-Masaroca-nueva-tecnologia-para-la-industria-de-la-construccion.html>

<http://archivo.eluniversal.com.mx/nacion/167474.html>,

<http://expansion.mx/salud/2014/04/29/el-dia-en-que-una-pandemia-de-influenza-ah1n1-alerto-al-mundo>